

دراسات في الأدب الإسلامي ونقده

٣



الواقعية الإسلامية

في الأدب والنقد

الدكتور
أحمد بسام ساعي

دار المنارة
للنشر
السعودية - جدة


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الواقعية الإسلامية

في الأدب والنقد

دراسات في الأدب الإسلامي ونقده

(٣)

الواقعية الإسلامية

في الأدب والنقد

الدكتور

أحمد بسام ساعي

دار المنارة

للنشر

السعودية - جدة

الطبعة الأولى
١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م

دار المنارة
للنشر
السعودية - جدة
هاتف: ٦٦٠٣٢٣٨ - ٦٦٠٣٦٥٢ - تلكس: ٤٠٣٠٦٧ -
ص.ب: ٢١٤٣١/١٢٥٠

الإهـــدَاء

إلى شاهد العصر:

المفكّر الفرنسي المسلم رجا جارودي

وقد وجدت واقعيته «ضفافها».

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـدّمة

انتقل الأدب، على المستوى العالمي، من كلاسّي رسمي يبتعد عن واقع طبقات الأكثرية الاجتماعية، إلى رومانسيّ يقترب منها لكن بخياله دون عقله، ويتوجَّه إلى عواطفها دون تفكيرها، إلى واقعيّ يلتصق بحقائق الحياة، التصاقاً كان سلبياً في البداية، لأنه يهدم بدلاً من أن يبني، كما في الواقعية الفرنسية في القرن الماضي، ليتحوَّل في هذا القرن إلى التصاقٍ إيجابيّ لكنه يرتكز إلى الفكر المادّي للإنسان مذهباً في الحياة ويُغفل فيه الجوانب الروحية ذات الطاقات الإنسانية الهائلة، وكانت هذه آخر صيحة من صيحات الواقعيّة في الأدب.

وما يزال الخطّ الأدبي الإنساني في تحوّله المستمرّ، متداركاً في كلّ خطوةٍ من خطواته خطأً من أخطاء الماضي، فيسدّ ثغرته وهو يسعى نحو الكمال سعياً ترسمه له تجربة الحياة الواقعيّة الغنيّة التي تستطيع أن تكشف له أخطاءه، مهما أتى هذا الكشف متأخّراً وبطيئاً.

وإلى أن يصل الأدب إلى الواقعية الكاملة التي يسعى إليها تلقائيًّاً بقوّة تيَّار الحياة وتجاربها، سيكتشف في النهاية أن الإسلام قد سبقه إلى إقرار تلك الواقعيّة الإنسانيّة التي يبحث عنها.

لقد امتاز الأدب العربيّ على الآداب الأخرى ـ منذ الجاهلية ـ بواقعيّته المحبَّبة، تلك الواقعيَّة التي جعلت بعض المستشرقين يتهمونه ظلماً بالسطحية والافتقار إلى الخيال العميق والفلسفة المتكاملة، وحين جاء الإسلام كرَّس تلك الواقعيَّة ولكنه دعا إلى تشذيبها وسدّ ثغراتها، فدعا الشعراء إلى الصدق مع

أنفسهم ومع مجتمعهم ونهاهم عن أن يقولوا ما لا يفعلون، ثم ميَّز الإسلام بين الصدق والقحة، فأن يعترف آثمٌ بإثمه أمام القاضي فهذا الصدق، أمّا أن يفضي به إلينا عن طريق الأدب، فيزيّنه بذلك في النفوس الضعيفة، فهذه القحة، وهي أشدّ إثماً من الإثم الذي تصفه، وسيكون صاحبها ممن يحبّون أن تشيع الفاحشة في نفوس المؤمنين، وقد نهى تعالى نهياً تحريميًّا عن ذلك في كتابه العزيز وحذَّر منه ومن عواقبه الوخيمة.

إن كل الدلائل تشير إلى أن الأدب في العالم يتجه نحو تلك الواقعيّة الموضوعيَّة ـ أو الإسلامية ـ التي أضحى العلم الحديث الآن يؤيدها، وهي أن الإنسان مادَّةٌ وروحٌ معاً، وأنَّ عنصر الروح يوشك أن يطيح، في تدهوره السريع، بحياة الإنسان المادّية نفسها، إذا لم نتدارك سقوطه وننقذه قبل فوات الأوان؛ من أجل ذلك نقول إن طموحنا نحو تحقيق حركة أدب إسلاميٍّ لا يقتصر الآن على العالم الإسلاميّ وحده، بل يتجاوزه إلى العالم أجمع، وحين يجد العالم نفسه وقد التقت تجاربه الأدبيَّة القاسية التي خاضها على مدى آلاف السنين، وعبر عشرات المذاهب الفنّية المختلفة، مع حقائق الإسلام المذهلة وقواعده الإنسانية في الأدب، وهي التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، حينذاك سيكون اكتشاف هذه الحقيقة مطيّة العالم كلَّه نحو الإسلام، وقد بدأت تباشير هذا الفجر تلوح في الأفق على أيدي كبار أدباء الغرب وعلمائه ومفكّريه، الذين بدأوا يتساقطون واحداً إثر آخر في أحضان الإسلام الدافئة، وواقعيَّته المتكاملة.

د. أحمد بسام ساعي

الباب الأوّل

في النظريّة

الفَصْل الأوَّل

النّظريّة الإسلاميّة في النّقد
الواقع والحقيقة والفعل

رغم أننا ـ في سعينا وراء إيجاد المصطلح النقدي الإسلامي ـ نحاول التحرّر ما استطعنا من أسر المصطلح الغربي، الشديد التحكّم بلغتنا النقديّة، فإنَّ مصطلح «الواقعيَّة» أكثر هذه المصطلحات تعقيداً وتشابكاً وإحراجاً للناقد الإسلامي الباحث عن الحقيقة الموضوعية العليا في الأدب ومدارسه النقدية.

إنَّ فكرة إيجاد مصطلح يستوعب مئات الكتَّاب والشعراء، ويوحّد اتجاهاتهم المتباينة، ليضعهم جميعاً في سلَّة واحدة اسمها «المذهب الأدبي»؛ فكرةٌ قسريَّةٌ في الأصل، سبق أن حيَّرت الأدباء والفنَّانين والنقَّاد جميعاً في الغرب، حين وضعوا بدايةً مصطلح «الكلاسيَّة» في القرن السابع عشر، من غير أن يستطيعوا «ضبط» كلَّ الكلاسّيين تحت قواعدها الرصينة القاسية.

وحين تمرَّد الأدباء والفنَّانون على هذه القواعد في بدايات القرن التاسع عشر، وراحوا يوجّهون ضرباتهم القاتلة إلى الكلاسيَّة، كانت ردود الفعل في أنفسهم متباينةً مختلفةً، اختلاف الجهة التي سقطت ضرباتهم عليها في جسد الكلاسيَّة.

ومع هذا التباين الشديد في الانعكاسات، والتباعد الواضح في المنطلقات، أُطلق على ردود الفعل تلك مصطلحٌ نقديٌّ واحدٌ احتوى الأشتات المتغايرة المتنافرة، تنافراً يفوق كثيراً ذلك الذي عرفته الكلاسيَّة من قبل، وكان مصطلح «الرومانسية».

ولكنَّ اشتداد حركة البحث عن مذاهب فلسفيةٍ واجتماعيةٍ واقتصاديةٍ في

أوروبا على مدى القرن التاسع عشر، ونشوءَ تيَّاراتٍ فكريَّةٍ غير متوقَّعةٍ، ناشئةٍ عن تصادم «حضارة الكِتاب» النازلة مع «حضارة الآلة» الصاعدة، ثم إغراق «الرومانسيين» في تكريس ردود فعلهم، على تباينها، أدَّى ذلك كلُّه إلى شبوب حرائق فكريَّةٍ عارمةٍ جديدةٍ في أكثر من أفقٍ واحدٍ من آفاق الأدب والنقد، وما لبثت أقلام المفكِّرين والنقَّاد أن استوعبت هذه الثورات المتباينة جميعاً تحت اسم «الواقعية».

وكان اتساع الهوَّة بين تيَّارات «الواقعيَّة» المختلفة أكبر بكثير من اتساعها بين تيَّارات الرومانسية، مثلما كان اتساعها في هذه الأخيرة أكبر بكثير أيضاً منها بين تيَّارات سالفتها الكلاسيَّة، وهكذا في متواليةٍ حسابيةٍ متصاعدةٍ من التوزّع والتشتّت اللذين يبلغان أحياناً حدّ التمزّق والتناحر والانفصال العضوي النهائي بين الأطراف.

وكان أن كثرت أسماء الواقعية وتعريفاتها كثرةً لم تشهدها أيَّ مدرسة أخرى سابقةٍ أو لاحقةٍ فوجدنا عشرات الواقعيَّات يدعو إليها أصحابها ويستقلّون بها عن الواقعيَّة الأمّ ـ إن كان هناك أمٌّ لهذه الواقعيَّات ـ كالواقعيَّة الرعويَّة عند (شاتوبريان) والواقعيَّة الروحيَّة عند (دوهاميل) وواقعيَّة الأنا العميقة عند (بروست) ثم الواقعيَّة النقديَّة، والشكليَّة، والمثاليَّة، والقوميَّة، والطبيعيَّة، والموضوعيَّة، والذاتيَّة، وفوق الذاتيَّة، والمتفائلة، والمتشائمة، والتشكيليَّة، والشعريَّة، واليوميَّة، والرومانسيَّة، والاشتراكية، والسفلى، والعليا، والرُّؤْيَويَّة، إلخ.. وكان أن أحجم بعضهم عن وضع تعريفٍ محدَّدٍ للواقعية، كما فعل (و. هـ. هارمي) في كتابه عن (فن جورج اليوت) حين قال: «أنا لا أريد التورّط في تعريفات كلمة الواقعيَّة»[1].

وحين نتحدَّث عن «واقعية إسلاميَّةٍ» فلابدَّ أن نكون على حذرٍ شديدٍ من السقوط في التعريفات القديمة الجاهزة لكلمة «واقعيَّة» وجديرٌ بنا أن نلتفت إلى كل الأطراف «الواقعيَّة» منذ أن وجد هذا المصطلح في القرن التاسع عشر حتى اليوم، محاولين تلمّس الخيط الحقيقي ـ إن وُجد ـ بين المصطلح والواقع، أي بين كلمة «الواقعية» ومدلول هذه الكلمة عند أصحاب المذاهب الواقعيَّة

على اختلافها، فإذا قارنَّا بين مقدار واقعيَّة ذلك الخيط ومقدار واقعيَّة الخيط الذي يربط بين طرفي المعادلة نفسها في الواقعيَّة الإسلامية، أدركنا طبيعة هذه الأخيرة، ومدى استحقاقها لاسمها دون الواقعيَّات الأخرى.

* * *

ونبدأ بتفحّص كلمة «الواقع» وملاحقة أبعادها القائمة والمحتملة، لننتهي بتعريف الإسلاميَّة الواقعيَّة أو الواقع الإسلاميّ، لنربط من ثمَّ بين الكلمة ومدلولها ربطاً سليماً نستطيع أن نستند إليه ونحن نطلق مصطلحنا الجديد (الواقعيَّة الإسلاميَّة)، وأن نميزه عمَّا سواه من الواقعيَّات الأرضية القائمة أو المندثرة.

لقد اعتاد الدارسون أن يضعوا «الواقع» بإزاء «المثال» على أنَّ أحدهما نقيضٌ للآخر، وعلى أن الواقع هو «الواقع الأرضي» المعيش، وعلى أنَّ المثال هو «الذي لا يتحقَّق» أو الذي لا يصلح للوجود، انطلاقاً من حكمهم على مثاليَّة أفلاطون.

إنَّ تعريف الواقع الإنساني ظلَّ قاصراً دون الحقيقة حتى فترةٍ متأخّرةٍ من هذا العصر، وكان لدراسات الأخوين سيِّد ومحمد قطب أثرُها الكبير في إيضاح الأبعاد الحقيقية لهذا الواقع.

وحين ظهرت الدراسات الأولى عن الواقعيَّة الاشتراكية باتِّجاهاتها المختلفة، وعلى رأسها الاتِّجاه الماركسيّ، لم يكن هناك أدنى خلافٍ على أنَّ «الواقع» هو «الأرض» بل المنظور أو المُدْرَك منها.

وبدأت الثغرات تتوضَّح في جسم الواقعيَّة الاشتراكيَّة حين شبَّ فيها عن الطوق فلاسفةٌ ومفكرون تجرَّأوا على التحرُّر من «دكتاتوريَّة الفكر» لينطلق تفكيرهم في أبعادٍ موضوعيةٍ جديدةٍ لم تعهدها الشيوعية من قبل، وكان أن ظهر تشيرنيشيفسكي ودوبروبليوبوف ولاكريتسكي، ثم لوكاتش وجارودي ودوبريه، ليفتحوا آفاقاً جديدةً للواقعيَّة تكاد تنفصل بها عن الواقعيَّـة الأمّ «الواقعيَّة الشيوعيَّة».

ولن نخوض هنا فيما انتهى إليه كلّ هؤلاء من تعديلاتٍ جذريَّةٍ على الواقعيَّة الأولى، ولكننا سنحاول توضيح الآفاق البعيدة الأخرى التي لم يصل إليها تفكيرهم، أو لم يشاؤوا هم الوصول إليها، والتي تعطي الواقع أبعاداً عديدةً أكبر مما كانوا يتصوَّرون[٢].

حين يسيطر المنطق الماديّ النفعيّ المؤقّت على التفكير الإنسانيّ، الفطريّ في الأصلِ، يحرفه عن وجهته الصحيحة، ويمسخ حدوده، ويعمّي السبل أمامه فلا يتبينّ وجهته، ولقد كان الواقع الأرضيّ دائماً جزءاً صغيراً جدّاً من واقعٍ متّسع الآفاق، ممتدّ الحدود، امتداداً لا يعرف التوقّف، والشاعر خاصَّةً، والأديب والفنَّان عامَّةً، أكثر المخلوقات مقدرةً على الإحساس بذلك الواقع المتسع غير المنظور، لأن الإنسان يحتاج إلى قوى خفيَّةٍ وغير عاديَّةٍ لبلوغ تلك الحقيقة العليا[٣]. والفنَّان، مثله مثل المتصوّف، يملك القدرة على التفلّت من إسار الواقع الأرضيّ والتحليق في فضاء الحقائق السديميَّة العليا، ولعلَّ الشاعر أقدر الفنَّانين على مثل هذا التحليق، ولهذا اقترن اسمه عند كلِّ الشعوب، ومنذ فجر التاريخ، بالكهنة والسحرة والجنّ، وأحياناً بالأنبياء والآلهة، ومن هنا كان الشعر في نظر بعضهم هو فنّ التعبير عن الحقيقة، على حين كان النثر هو فنُّ التعبير عن الواقع.

ولكن ما هي الحدود بين الواقع والحقيقة، وهل هناك حدودٌ فاصلةٌ بينهما، وهل يستطيع أحدهما التخلّي عن الآخر ليكون بنفسه عالَماً قائماً بنفسه؟.

إنَّ الواقع الأرضيّ هو المتَّكأ الوحيد للفنَّان، يعتمد عليه وهو ينطلق في سماء الحقيقة، إنَّه الأرض الصلبة المحدودة التي تحتاج أقدامنا إليها للقفز في هواء الحقيقة الرخوِ غير المحدَّد الملامح والأطراف، ولكن الواقع الأرضيّ شيءٌ والواقع الحقيقي شيءٌ آخرُ مختلفٌ تماماً؛ الأول هو واقع العقل المحدود والحواسّ الخمس التي يجنّدها لتغذية إدراكاته، وهو لا يعترف بواقعٍ خارج حدود هذه الإدراكات؛ أمَّا الثاني فيستوعب الأوَّل في زاويةٍ صغيرةٍ منه، بينما يتَّسع بعد ذلك لاستيعاب الحقيقة العليا، وهي ليست في الأصل إلَّا جزءاً من الواقع.

ونحن حين نفرّق هنا بين الواقع والحقيقة فلنبيِّن أطراف المعادلة التي يقوم عليها الواقع الإسلاميّ، فالحقيقة العليا جزءٌ من هذا الواقع، بل هي الجزء الأسمى فيه، لأنها تتجاوز البصر إلى البصيرة، والمادَّة إلى الروح، والعقل إلى ما وراء الطبيعة.

ويمكن للواقعيّة الإسلاميَّة أن تلتقي مع الواقعيَّة الاشتراكيَّة في جوانب ظاهريَّةٍ متعدّدة، ولكنها تختلف عنها في الجذور، إنهما تنفصلان عند الأساس الأكثر حسماً، أقصد الأساس الروحيّ، فالواقعية الروحيَّة عند من يعترف بها من الاشتراكيين تنبثق من العقل، ولا يعترف بها هؤلاء إلَّا من خلال الحدود التي يرسمها لهم هذا العقل، أمَّا الإسلام فيعدّ العقل قاصراً عن الوصول إلى كثير من الآفاق الإنسانية، وإذا كانت الروح «من أمر ربِّي» في الإسلام فإننا نتوسَّع بمعنى الروح هنا، لا ليقتصر على نسمة الحياة التي بثّها الخالق جلَّ وعلا في الجسد وحسب، بل لتشمل تلك القوى العقليَّة المتفوّقة ـ وربما فوق العقليَّة ـ القادرة على اجتياز كل القواعد القياسية التي يمكن أن يضعها أيّ عقل إنساني بحدوده المعروفة، مهما اتسعت هذه الحدود؛ إنها «قوى» بقدر تفلّتها من القصور العقليّ الإنسانيّ وارتفاعها من أوحال الأرض وسلاسلها المادّية الثقيلة.

لقد جسَّد البدائيّون آلهتهم في الأصنام، وآمن الملحدون الجدد بألوهيَّة المادَّة ـ مهما اختلفت تسميات هذه الألوهية عندهم ـ لأن عقولهم ـ المسلَّحة بالحواسّ الخمس القصيرة المدى ـ لم تستطع تجاوز الواقع المحسوس، فلم تكن قادرةً على تصوّر قوَّةٍ خفيَّةٍ غير منظورة، أما المسلم، فبعقله المتفوّق بقوّة التصوّر للإله غير المحدود يستطيع ـ أو من المفترض أن يستطيع ـ أن يصل إلى آفاقٍ من التصوّر لا يمكن أن يصل إليها ذو الإله المحسوس أو المحدود، وقد انعكس هذا في التاريخ على حضارة الغرب وحضارة الشرق، فكان «الواقع» الغربي أبداً واقعاً مادّياً وصفيّاً تسجيلياً، ومفهومه ساذجاً مسطَّحاً لا يتعدَّى إدراك الحواسّ، وهو مفهوم أقرب إلى مفهوم الطفل وإدراكه للأشياء، لأن أرسطاليس بفلسفته الوثنية أسس للغرب تقاليد فلسفية وعَقَدية لا تستطيع حضارة الغرب بسببها الفكاك من دائرة الوصفية، وتجاوزها إلى استبطان المادَّة واستشفاف

روحانيّتها؛ بينما توصَّل الشرق، بروحانيَّة أديانه السماوية، إلى تحقيق هذا الاستبطان للواقع باستمرار، وإن شـذَّ عند بعض من تـطرّفوا عمـداً في استبطانهم، فالتقوا بالوثنية الشرقية في وجهها الآخر، التقـاءً مقصوداً من الأساس، فكانوا الوثنيّين الجدد تحت عنوان (فرق إسلاميَّة).

وهكذا نمت الواقعيَّة الاشتراكيَّة الأوروبيَّة وترعرعت في أكثر الدول رأسماليَّة آنذاك: انجلترة، وفرنسة، وألمانية، ولكنَّها لم تنجح عمليّاً ولم تستطع ثورتها فرض نفسِها على المجتمع سياسيَّاً وعسكريَّاً إلاَّ في أكثر الدول الأوروبيَّة فقراً وأشدَّها بعداً عن النظام الرأسماليّ والإقطاعيّ آنذاك: روسية، وهذا هو الإحباط الأوَّل الذي واجهته تلك الواقعيَّة الأرضيَّة، التي عجزت عن تلبية حاجات الإنسان الغربي الرأسمالي المتشوّفة للروح، بعد أن ملأت المادَّة عليه حواسّهُ وسدّت مسامّه الروحانيّة التي كان يتنفّس منها الجزء الأهمّ من الحياة.

وعلى الرغم من أنَّ بعض المفكّرين الاشتراكّيين المتأخّرين لم ينس الروح تماماً في الإنسان، فحاول أن يعترض على «ميكـانيكيّة» الجنـاح المادّي في الشيوعيّة التطبيقيّة وإغراقه في التفسير المادّي للحياة، كما فعل دوبروليوبوف حين قال «مضحكةٌ وبائسةٌ الادّعاءات الجاهلة التي تطلقها المادّية الفظّة ـ يقصد الميكانيكيَّة أو الجافَّة ـ التي تحطّم المعنى السامي للجانب الروحي للإنسان»، رغم وجود هذه الاعتراضات، فإنَّ أصحابها كانوا ينطلقون من العقل وحده مفسِّراً للنشاط الروحيّ الإنسانيّ، كما يصرّح لاكريتسكي في نقده لواقعيَّة دوبروليوبوف «إنَّ الاعتراف بتبعيَّة العمليَّات السايكولوجيَّة السببيَّة للعمليّات الفيزيولوجيَّة، والاعتراف بالعقل كجهاز للنشاط الروحي قاد دوبروليوبوف إلى مفاهيم فلسفيَّة معيَّنة تعتبر جوهريَّة جدّاً للنقد الذي مارسه»(٤).

وبينما يركّز الواقعيّون الاشتراكيّون على «تخليص» الواقعيَّة من أوهـام ما وراء الواقع أو الطبيعة ـ كما يدَّعون ـ أو ما يسمّونه «الخبث الميتافيزيكي»(٥) تُصرّ الواقعيَّة الإسلاميَّة على أنَّ الإنسان ـ من خلال واقعه الحقيقي ـ ليس عقلاً فحسب، أو قل ليس مادَّةً خالصةً، إنَّه روحٌ ومادَّة، وعقلٌ وما وراء العقل، وواقعٌ وحقيقة؛ إنَّ كلا الواقع ـ الواقع الأرضي المادّي ـ والحقيقة ـ الحقيقة

السماويَّة العليا ـ يتعاضدان لقيام الواقعيَّة الإسلامية في الأدب، على اختلافٍ في درجات اتّحادهما، من الناحية الفنّية، بين الشعر من جهة والفنون النثريَّة من جهةٍ أخرى، فعلاقتهما في الشعر أقرب إلى «المتراجحة» منها إلى المعادلة، إذ ترجح فيه كفَّة الحقيقة على كفَّة الواقع، ولكنَّهما من الناحية الفكريَّة متساويان أبداً ـ معادلةٌ حقيقية ـ في كلِّ الفنون الأدبيَّة على السواء، شعراً ونثراً.

إنَّ الواقعيَّة الاشتراكيَّة واقعيَّةٌ ممسوخةٌ في حقيقتها، لأنَّها تأخذ في حسابها الوجه المنظور للإنسان، وترفض الاعتراف بالوجه الآخر غير المنظور ـ الوجه الروحيّ «الميتافيزيكيّ» ـ وهي في هذا تتساوى في الجهل مع من يرفض الاعتراف بوجود وجهٍ آخرَ للقمر لأنَّه لا يراه بعينه. .

أمَّا الواقعيَّة الإسلاميَّة فتتجاوز البصر إلى البصيرة، فترى بعينها الثاقبة المتزوّدة بنور الله ما لا يمكن للعلم بأرقامه وقوانينه الأرضيَّة أن يراه؛ لقد بدأ العلم حقَّاً يتجاوز غباءه، الخفيّ المزمن، ليكتشف أنَّ كثيراً من قوانينه التي كانت إلى وقتٍ قريب من المسلّمات أضحت أكاذيب كبيرةً، لقد غدت الحدود بين الفيزياء والميتافيزياء ـ ما وراء الطبيعة ـ مائعةً هشَّةً في نظر العلم الحديث جدّاً، وانهزم قانون جاذبيَّة نيوتن أمام نظام الالكترونات الفريد داخل الذرّة، وطأطأ العلم رأسه أمام الحقيقة الأزليَّة الجديدة وهي أنَّ قانون السببيَّة يتجاوز الظاهر أو المحسوس إلى ما وراء عالم الظواهر، إلى الغيب، وتراجعت نهائياً مقولة الحتميَّة التي أسند إليها ماركس وأنجلز الجدليَّة المادّية، ليحلَّ محلّها مقولة الاحتماليَّة التي تلغي في الحقيقة ثلاثة أرباع البديهيّات العلميّة في القرن العشرين، إلى آخر هذا التراجع المرير للقوانين الفيزيائية أمام القوانين الغيبيَّة التي ما تزال تتكشَّف أمام علماء هذا القرن[٦].

ولعلَّه أصبح من السهل علينا الآن التفريق بين كلٍّ من الواقع والحقيقة والواقعيَّة الإسلاميَّة، فالأوَّل ذو بعدٍ واحد: الأرض، والحقيقة ذات بعدٍ واحد أيضاً يقابل البعد الأوَّل وهو السماء، إنَّها الواقع «الميتافيزيكي»، أمَّا الواقعيَّة الإسلاميَّة فهي الرباط السليم المتوازن الذي يجمع بين الأرض والسماء، بين الطبيعة المحسوسة والطبيعة غير المحسوسة.

لقد اعتاد ملحدو الغرب أن يستبدلوا بالحقيقة الدينيّة الحقيقة الفنّية، فهم يلجأون إلى الفنّ وحده من موسيقى وغناءٍ وشعرٍ ورسمٍ ونحتٍ وغير ذلك من الفنون، ليسدّوا الفراغ الروحي القائم داخل كلّ نفسٍ بشريَّة، أمَّا المسلم، المسلم الحقيقيّ، فقد ملأ ذلك الفراغ بخير ما يمكن أن يُملأ به: الصلة بخالق الوجود عن طريق طاعته وعبادته والتذلل إليه والتوكّل عليه، وإعمار الأرض فيما رضي الله عزَّ وجلَّ أن تعمر به من الحضارة الحقيقيّة البانية، بعيداً عن السلبيَّة والانحراف في البهارج التكنولوجيَّة الغربيَّة القاتلة لإنسانيَّة الإنسان، مهما تبرَّجت هذه التكنولوجية بأثواب الحضارة الوهميَّة الزائفة؛ إنَّ المسلم يصل عن طريق هذه الصلة الروحيَّة بخالق الوجود إلى أن يحقّق من المتعة والراحة والسكينة ما لا تقدّمه أيَّة صلةٍ أخرى للإنسان بعناصر هذا الكون.

وهكذا يتحوَّل الواقع الأرضيّ في الإسلام إلى واقعٍ مثاليّ، ما دام متّصلاً بذلك المنبع النوراني القدسيّ المستمرّ الفيضان على العالم.

* * *

هذا الواقع المثالي بعيدٌ كلَّ البعد عن «المثاليَّة» تلك التي يضعها الفلاسفة في مقابل «الواقعيَّة»، فمثاليَّة الإسلام ليست مثاليَّة الفلاسفة، ولابـدَّ من التمييز بين المثال الواقعيِّ والمثال الفلسفيِّ.

فعلى الرغم من أنَّ كَانْت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) وهو أبو الفلسفة المثاليَّة الحديثة، يرفض أفلاطون بمثاليَّته النظريَّة العقليَّة، فإنَّه ومن تبعه من فلاسفة تأثَّروا بمثاليَّته كهيغل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) وفيخته (١٧٦٢ ـ ١٨١٤) وشوبنهور (١٧٨٨ ـ ١٨٦٠) ألحُّوا على روحانيَّة الفنّ وأهملوا كلَّ ما سواها، حتَّى غدا الفنُّ عندهم شكلاً ليس غير، بل إنَّ (كَانْت) يرى أنَّ الجمال المحض لا يتحقَّق إلَّا في الشكل المحض، ولذلك كانت ذروة الفنون عنده هي تلك الخالية من مضمون، كالزخارف والزينة والنقوش والموسيقى التي لا يصحبها غناء(٧).

ولم تكن الواقعيَّة الحديثة أكثر من مجرَّد ردّ فعلٍ إنسانيٍّ عميق على ما رافق

المثاليَّة القديمة من مظالمَ وانحرافات، فلم تكن إذن في الأساس صادرةً عن مبدأ إنسانيٍّ راسخٍ سليم، منزَّهٍ عن انحرافات ردود الفعل الإنسانية.

أمَّا تصوّر هيغل للعقل فهو أنَّ التاريخ «حركةٌ عقليَّة» وهو يعلن في عبارته المشهورة من مقدِّمة كتابه (مبادىء فلسفة الحقّ) أنَّ «كلَّ ما هو عقليٌّ هو واقعيّ وكلّ ما هو واقعيٌّ هو عقليّ فالعقل عنده إذن هو الواقع، والواقع هو ما تستطيع الحواسّ ـ جنود العقل ـ أن تصل إليه؛ أمَّا العلم العقليّ، الرأس المتحكّمة بحضارة القرن، فهو السلوك المكيّف لحياة الإنسان المعاصر، وتلك شهادة واحد من أكبر فلاسفة العصر الغربيين في هذا السلوك، وهو برتراندراسل: «إنَّ السلوك العلميّ غير طبيعيٍّ بالنسبة إلى الإنسان إلى حدٍّ ما، فمعظم آرائنا هي من قبيل تحقيق الرغبة، شأنها شأن الأحلام في نظريّة فرويد، وإنَّ ذهن أشَدّنا تعقّلاً لأشبه ببحرٍ عاصفٍ من المعتقدات العاطفيَّة التي ترتكز على الرغبة، يكاد يطفو فوقها قليلٌ من القوارب الضئيلة المحمَّلة بالمعتقدات التي ثبتت علميّاً»[٨]، ونتذكّر هنا قول فلاسفة الأخلاق منذ القدم: «إنَّ البشر يختلفون غالباً عن ذواتهم بقدر اختلافهم عن الآخرين».

وهكذا يُظهر لنا العقل شحنةً ثقيلةً من الأهواء المتلوّنة المتبدّلة ممزوجةً بقليلٍ من العلم، والمبدأ الإنساني الذي يعيش فينا ليس غالباً مبدأ العقل بل مبدأ الهوى، وتتكوَّن الإيديولوجية ـ باعتراف هيغل ـ من عناصر مختلفةٍ يجمعها هيغل تحت لفظة «الأهواء» ويقصد بها «الغرائز والميول والحاجات والمصالح التي تدفع الأفراد نحو أهدافهم الخاصَّة، وتغذّي نشاطهم، وتتعرَّض للأذى والانقباض والتلف، فالأهواء موجودةٌ في كل إيديولوجية، محدِّدةٌ لتصوّراتها ومقاصدها، مؤثّرةٌ في تطوّراتها وعلاقاتها»[٩]، والصدام بين العقل الإنسانيّ ـ القاصر بطبيعته ـ والإيديولوجيَّة ـ التابعة لأهواء العقل الإنسانيّ في الأصل ـ محتمل ومستمرّ الحدوث؛ «تنجح الإيديولوجية أحياناً في استمالة العقل واستخدامه، وأحياناً في تطويقه وتدجينه، وأحياناً في استعباده والاستبداد به، وأحياناً في اضطهاده والتنكيل به»[١٠].

في مثل هذا الخضمّ من الصراع بين العلم المخلخل القلق، والعقل

الإنسانيّ القاصر، والأهواء البشريَّة المتلوّنة، والإيديولوجيَّات المتطاحنة المهتزَّة، تكوّن جنين الواقع الفلسفيّ وجنين المثال الفلسفيّ، فكان الواقع الفنّي واقعاً شكليًّا، وهو إذن أبعد ما يكون عن الواقع ـ الجوهر، المتمثّل بالمضمون، وكان المثال هيكلاً أجوف غير قادرٍ على إيجاد المضمون الذي يملأه من حياة البشر. وهكذا ظلَّ «واقعهم» بعيداً عن «الواقع»، الواقع الموضوعيّ الذي يتبنّاه، الإسلام، بكلّ أبعاده، الأرضيَّة والسماويَّة، وظلَّ مثالهم بعيداً حتَّى عن واقعهم الأرضيّ المسخ، فكيف يطال مثلَ الواقع العملاق الذي أقامه الإسلام؟.

حتَّى نصارى الغرب الذين أرادوا أن يحفظوا للواقعيَّة روحانيَّتها، لم يستطيعوا أن يخلّصوها من وهميَّتها، فكانت واقعيَّتهم أساساً في خدمة المثاليّة الفلسفيّة، فلقد أصرَّ فلاسفتهم في العصور الوسطى على القول بأنَّ الكلّيَّات (كالعدالة والمروءة والوفاء) لها وجودٌ حقيقيٌّ مستقلٌ عن الخصوصيَّات (أي الحالات الإنسانيَّة الفرديَّة التي تتمثَّل في أحداثها تلك المعاني الكلّيَّة)، وكانوا يواجهون بهذا الادّعاء كلًّا من نظريَّة (المفهومية) التي تقول إنَّ الكليَّات توجد في العقل وحسب، ونظريَّة (الاسميَّة) التي تذكر وجود الكلّيَّات عموماً فهي محض أسماء[١١]، فخرجوا بهذا حتّى عن أدنى قواعد العقل ومبادئه الأساسيَّة ولم يحقّقوا المثاليَّة التي ضحّوا بالعقل من أجلها.

* * *

فهل ضحَّت مثاليَّة الإسلام بالعقل، وهل كانت مثاليَّةً واقعيَّةً، بالمعنى الأوسع والأصحّ للواقع.

إنَّ المفهوم الإسلامي للحضارة ـ كما هو للواقع ـ يختلف تماماً عن المفهوم المادّيّ لهما، فالعلم والفنّ والأدب والحضارة المادّيَّة قد تكون وسيلةً لهدم الإنسان، الإنسان الكليّ، لا بنائه؛ إنَّنا نقبل قول الكاتب الفرنسي أناتول فرانس على لسان أحد أبطاله في كتاب (الحياة مُزهرة): «إنَّ أشأم أيَّام التاريخ هو يوم معركة (بواتييه) في سنة ٧٣٢ حين تقهقرت العلوم والفنون والحضارة العربيَّة أمام البربريَّة الفرنجيَّة» نقبله على أنَّه حكمُ تجاه حضارة الإسلام

الأولى، ولكنَّ انحراف هذه العلـوم والفنون والحضارة عن خطِّها الإسلامي، الأرضيّ ـ السماويّ، مهما خيِّل للغرب أنَّه تطوّرٌ وارتقاء، هو الذي فتك بأصحابها في الأندلس بعد تسعة قرون، وهزمهم الهزيمة الأولى قبل أن تهزمهم البربريَّة الفرنجيَّة المتداعية.

فهل الواقع الإسلامي ما هو كائنٌ الآن من انحرافٍ وتشوّه، أم ما يجب أن يكون من سلامةٍ واستقامة؟ وهل التحدّث عن العدالة المطلقة والقوّة المطلقة والصدق المطلق والأمانة المطلقة والتضحية المطلقة ضربٌ من المثال الفلسفيّ أم هو واقعٌ عرفه الإسلام؟ وهل كان بلال الحبشيّ وعمَّار بن ياسر ومصعب بن عمير وعمر بن الخطَّاب وهماً وخيالاً أم تاريخاً حقيقيًّاً أذعن لحقيقته البشر؟ وهل كان كذلك عمر بن عبد العزيز وابن تيميَّة والعزّ بن عبد السلام ومحمَّد بن عبد الوهَّاب وحسن البنَّا وابن باديس وغيرهم من جنود الإسلام وأبنائه الذين أعطوا بحيواتهم صورةً عمليَّةً حقيقيَّة عن نموذجيَّة الواقع الإسلاميّ؟.

وإذا كان التاريخ يؤكّد وجوه هذه النماذج «الواقعيَّة الإسلاميَّة» مثلما يؤكّد إمكان تكرارها، إذا استقى الأواخر من المصادر النقيَّة نفسها التي استقت منها تلك الأوائل، فإنَّ التاريخ والعقل والواقع الإنسانيّ الأرضيّ ستقف جميعاً عاجزةً عن فهم كثيرٍ من الوقائع الإسلاميَّة التي تتجاوز آفاقهنّ جميعاً إلى ما وراء التاريخ والواقع والعقل، فأنّى للتاريخ أو العقل تفسير إسراء الرسول ﷺ ومعراجه؟ وكيف يستطيع الواقع أو المنـطق تفسير برودة النار حين رمى الكفرة بإبراهيم عليه السلام فيها، فأنجاه الله منها؟ وكيف تفسّر كلُّ معجزات الرسل والأنبياء والأولياء في التاريخ؟.

إنَّ العقل والواقع الأرضيّ لا يقبلان، بقصورهما، هذه الوقائع الخارجة عن منطقهما، ولكنْ تقبلها الحقيقة الإسلاميَّة العليا، وبتعبير آخر، يقبلها الواقع الإسلاميّ الذي أسلم قيادهُ لخالق الكون يتصرَّف به كيف يشاء، تبعاً لقوانين الأرض حيناً، وتبعاً لقوانين السماء حيناً آخر، وهكذا نضيـف في الواقعيَّة الإسلاميَّة، إلى العناصر الأرضيَّة المعروفة، وإلى عنصر الحقيقة العليا السالف، عنصراً جديداً يخرج أيضاً عن كلّ القياسات البشريَّة التـاريخيَّة والـواقعيّة

والعقليّة، ويمكن أن ينضوي تحت لواء الحقيقة الإسلاميّة العليا، وهو عنصر القدر.

* * *

ولكنَّ القدر في الإسلام لا يتنافى مع «الفعل» الإنساني، ومهما كان تدخّل القدر واضحاً في الواقعة، ومغيِّراً من طبيعة القوانين الأرضيَّة، يظلّ مبدأ «اعقلها وتوكَّل» هو قانون الحياة الإسلاميّة؛ لقد قدّر الله جلَّ وعلا لنبيّه ﷺ أن يهاجر من مكَّة إلى المدينة في أقسى الظروف، وكان عليه الصلاة والسلام موقناً بأنّ الله متمٌّ أمره ولو كره الكافرون، وكان يرى بِعَيْنَي نبوّته ولسانِ الوحي إلى نصر الإسلام المحقّق القريب، وكان وعده لسراقة بسوارَي كسرى، وهو المطارَد في الصحراء من أقرب الناس إليه: عائلته وعشيرته وقومه، توكيداً لهذا اليقين بالنصر، ومع ذلك كان ﷺ في مسيرته الشاقَّة على طريق الهجرة لا يدع وسيلةً للحيطة والحذر والنجاة، لقد كانت قدماه الطاهرتان تدميان وهو يصرّ على أن يمشي على أطراف أصابعه ليموّه على مطارديه آثاره وآثار صاحبه..

و «الفعل» في الإسلام ليس هو الحدث بل المعنى المنبثق عنه، و «يفعلون» في قوله تعالى عن الشعراء: ﴿ يقولون ما لا يفعلون ﴾ لا تعني الفعل الجسمانيّ فحسب بل الفعل الفكريّ أيضاً، وهو فعل أخطر من الأوَّل وأكثر دلالةً على حقيقة صاحبه، والله سبحانه وتعالى أخذ على الشعراء تناقضهم بين أقوالهم وأفعالهم، بقدر ما أخذ عليهم تناقضهم بين ما يؤمنون به من جهة وما يعلنونه على الناس من جهةٍ أخرى.

ولأنَّ الفعل، بجناحيه الجسمّانيّ والفكريّ، هو المعوّل عليه في الإسلام، كان الأديب المسلم مطالَباً بالصدق في كلا الجناحين، وبالتوجّه إليهما وحدهما دون مظاهر الحياة الأخرى، لأنَّهما وحدهما اللذان يتحقّق فيهما «الفعل» المطلوب.

وتتَّفق الواقعيَّة الاشتراكيَّة ـ من منظور لاكريتسكي ـ مع هذه الحقيقة الأدبيَّة في الإسلام، فالثقافة الوحيدة التي تستطيع أن تؤمّل بأن يعترف بها

الآخرون هي ـ في رأيه ـ «تلك الثقافة التي تعتمد على الفعل، إنَّها لا تصرف الآخرين عن الحياة، بل تربّيهم من أجلها، وتقوّي نظرتهم العمليَّة إلى الأشياء، وفهمَ الواقع الملموس والإحساسَ به»(١٢).

وهكذا يرى بيلنسكي أنَّ وظيفة الفنّ هي في «التصوير المتعدّد لجوانب الحياة على اعتبارها فعلاً»(١٣)، وتبدو الحياة الاجتماعيّة في نظر اشتراكي آخر هو دوبروليوبوف، بكلّ تناقضاتها ودراميّتها، وبكلّ التوتّر السامي لفكرتها وحسّها وحماستها، تبدو بوصفها موضوعاً للتصوير الشعريّ «أكثر غنىً بما لا يقاس من الطبيعة نفسها، وأنَّ هذه العلاقات من الحياة، إذا ما قورنت بها الحياة الموجودة في الطبيعة، بدت له الأخيرة ميتة»(١٤).

وهذا يقودنا إلى تأكيد مبدأ التركيز على الإنسان في الواقعيَّة الإسلاميَّة، دون الخروج إلى «ترف» التعامل مع «الأشياء»، إلَّا إن كانت هذه «الأشياء» في خدمة الإنسان، على أن نبدأ بالأكثر أهميّةً لحاجاته، أو إن استطعنا النفاذ من هذه الأشياء إلى الإنسان نفسه، فكانت مَعْبراً وطيئاً إليه، وبتعبيرٍ أوضح، تظلُّ هذه الأشياء هي الوسيلة، والإنسان هو الغاية.

* * *

وأن تكون غايتنا الإنسان يعني أن يكون واقعه ـ الواقع من وجهة النظر الإسلاميَّة ـ هو منطلقنا إلى تلك الغاية، فلا ازدواجيَّة، ولا كذب، ولا أوهام، ولا مواضعات اجتماعيَّة تفتح باباً إلى النفاق، الحقيقة وحدها هي المنطلق.

وسنقف هنا عند أهم فنّين أدبيين معاصرين، نعدّهما الأكثر تأثيراً في حياة المسلم المعاصر: الشعر، والقصة بأنواعها المكتوبة والمذاعة.

أمّا الشعر، فما يزال أصحابه منذ الأزل، مهما صدروا عن الواقع، يتعلّقون بحبال الأوهام غالباً، وقد يخفق الشاعر ـ من الناحية الفنية ـ إذا حاول الاكتفاء بالحقيقة؛ يقول (ولر) شاعر البلاط الإنجليزي في ردّه على الملك شارل الثاني حين عاتبه هذا على أنّ الأناشيد التي نظمها له كانت دون الذي نظمه لكرومويل: «يا سيدي، نحن ـ معشرَ الشعراء ـ ننجح في الأوهام خيراً من نجاحنا في الحقائق»(١٥).

ولأنّ الشاعر يصدر عن عاطفته كان لا بدّ للازدواجية من أن تتسرب إلى عمله الفني، فعقيدته ـ الشعرية ـ تتلوّن بتلوّن عاطفته، وقد ينطلق أحياناً عن عقيدةٍ آمن بها حق الإيمان، فتنطلق عواطفه بالدفاع عنها والإتيان بخوارق البيان من أجلها، ثم لا يلبث أن يرتد إليه شيطانه فيُنطقه عن الهوى، وقد كان من قبل ينطق عن المبدأ والعقيدة، ويعبّر الشاعر اليوناني المعاصر نيكوس كزانتزاكيس عن هذه الازدواجية الواضحة عند الشاعر خير تعبيرٍ في ديوانه (تقرير إلى الإغريق) حيث قال:

بين فينةٍ وأخرى، يرنّ صوتٌ حلوٌ
في شغافِ قلبي، قائلاً: «لا تَخْشَ ولا تَخَفْ،
فسأضعُ القوانينَ، وأُرسي النظام؛ أنا الله،
فكنْ مؤمناً». لكنه على التوّ ينبُعُ عُواءٌ
من صُلبي، فينقطعُ الصوتُ الحلوُ عن الرنين:
«كفَّ عن تبجُّحِك، فسأفسد قوانينَك
وأدمِّرُ نظامَك، وأُزيلُك من الوجود؛ أنا الفوضى»(١٦).

وسبيل الشاعر إلى الخلاص من مأزق الازدواجية الفكرية والعاطفية هو صدق الالتزام بالإسلام، حين يعيش الشاعر الإسلام بقلبه، فيكون الناسك المتعبّد الورع؛ وبفكره، فيكون المؤمن الراسخ العقيدة، الصامدَ لابتلاء الله ومحنه، المدافعَ عن دينه وشريعته، المتفتح لحقائق العلم والحياة والواقع؛ وبيده، فيكون المجاهد الصادق الباذل ما في يده من روحٍ وولدٍ ومال، حينذاك سينجو من التلوّن العاطفي في شخصيته، ومن ازدواجية الخير والشر في داخله، وسيكون الشاعرَ الملتزم حقيقةً بخط الإسلام.

ومن السهل علينا بعد ذلك أن نفرّق بين الشاعر الملتزم والشاعر «المنضوي»، فالأول هو الصادق مع نفسه سعياً وراء جزاءٍ كبير، أكبر من كل جزاء، وطمعاً بحياةٍ أخرى سرمديةٍ لا تُقارن بها حياة الأرض مهما أغرته وتبرجت له؛ أمّا الانضوائي فهو الذي ارتضى لنفسه أن ينضوي تحت فكرةٍ دنيويةٍ أو رايةٍ بشريةٍ أو حزبٍ سياسيٍّ، لمصلحةٍ مؤقتةٍ، رهبةً أو رغبةً، للخروج بالمنفعة أو السلامة السريعتي الزوال، ومن السهل على الانضوائي،

وهذه حاله، أن ينزلق بعد ذلك في هوة الانفصام بين حياته وإنتاجه، ولذلك كانت الازدواجية أو الانفصام بين شعر الشاعر وشخصيته سمة واضحة من سمات هذا العصر المادي، ولا سيما في الأدب الغربي، ومعه الأدب الشرقي الآخذ بأسباب الغرب ومقاييسه المادية، ويؤكد هذه الحقيقة روجيه جارودي في كتابه (واقعية بلا ضفاف) مستشهداً بالشاعر الفرنسي المعاصر سان جون بيرس، كتب سان جون بيرس يقول: «لقد واظبت دائماً على ممارسة الازدواج التام في شخصيتي» وهذا الرجل الممزق إلى جزءين يمثل عصره، عصر ازدواج شخصية الإنسان(١٧).

أمّا حدة الحس العاطفي لدى الشاعر فهي، من جهة، أمرٌ لا يتنافى مع الواقع البشري الشرقي خاصةً، لأنّ الشرق ما يزال يحتفظ بروحانيةٍ أصيلةٍ راسخةٍ يمتاز بها على الغرب، وهي روحانيةٌ لا تزال تنفذ إلى العاطفة وتنفذ العاطفة إليها، حتى إنهما لتتحدان في أكثر من جانب، ومن جهة أخرى تظل العاطفة هي الغذاء الرئيسيُّ للشاعر الذي يولد له الصور والخيالات والأفكار والتعبيرات والأوزان والموسيقى، وهذا دون الأدباء الآخرين المتعاملين مع الفنون النثرية تعاملاً مباشراً يكاد لا يكون للعاطفة فيه أي دورٍ يُذكر.

واستجابة الشاعر لعاطفته لن يوقعه في مزلق الازدواجية، إذا كانت هذه العاطفة سليمة المنبع، مستقيمة التوجه، متمثلةً لخط الحياة الصحيح الذي رسمه لها الإسلام، وحين تتمكن مثل هذه العاطفة النقية من نفس الشاعر أو الفنان يبدع بحريةٍ مطلقة، ولكنه يقترب من الكمال الفني بقدر ما يستوعب في داخله حقيقة الحياة وجوهرها، ويُفعَم بالخط الإنساني الإيجابي السليم لها، وحين يتمثل في داخله هذا الخط تنطلق شفتاه تلقائياً بما يفيض به قلبه السليم «فبفيض القلب وحده يجب أن تنطق شفتا الشاعر» هكذا قال الأولون والآخرون.

ومن هذا المنطلق نحكم على الشاعر من خلال أفكاره، من غير أن نفكر أبداً بالفصل بينه وبينها، فإن كان هناك ازدواجيةٌ أو انفصامٌ بين قلبه ولسانه فهو دليل مَرَضٍ يعاني منه في داخله، وسلامة العقيدة وحسن تمثلها كفيلان

بتحقيق الانسجام بين الطرفين، القلب واللسان، ومرض الشاعر لابدَّ أن ينعكس على نفوسنا انعكاساً سلبياً، فتعاف شعره النفس المستقيمة، وتتقبّله النفس المريضة المعوجَّة، حتى إن لم يكن صاحبها يدرك أنه مريض حقاً، إن تقبّله للشعر المريض دلالةٌ أكيدةٌ على مرضه، وكذا السليم مع الشعر السليم، وهو أمر يؤكده حتى نقّاد الغرب المتحررون من أية عقيدةٍ تفرض عليهم اتجاهاً مسبقاً، ويجمل بنا الوقوف عند هذا المقطع الطويل من كتاب الناقدة الأمريكية إليزابيت درو (الشعر كيف نفهمه ونتذوقه) لنستشف هذا الاتجاه عند الغربيين من جهة، ولنقف على النصوص الدينية الفريدة الثلاثة التي تنقلها المؤلفة عن شعراء حضارتها، من جهة أخرى، مع تنبيهنا إلى أن عقيدة التثليث وطريقة مخاطبة الإلّه عندهم ستضطرّانا إلى إسقاط بعض الكلمات حتى نستطيع الاستشهاد بهذه النصوص؛ تقول المؤلفة: «لقد نوقشت كثيراً فكرة الشعر والمعتقد، وكثيرٌ من الناس يجدون أنهم لا يستمتعون بالشعر إذا كانوا يختلفون مع الشاعر في معتقداته أو أفكاره، فاعتقاد (ملتون) الديني مثلاً قد حطم كل استمتاع بالفردوس المفقود، وكُفْرُ (بوب) بالأنظمة الدينية قد أفسد قصيدته (مقال في الإنسان)، وفي الجانب الآخر يقف الذين يعلنون أنّ أفكار الشاعر لا تلعب دوراً في تذوق الشعر، وأنهم يمكن أن يكونوا قرّاء موضوعيين تماماً بالنسبة لها، وأنا أشك كثيراً في صحة هذا الزعم إذا كان الشاعر يناقش هذه الأفكار ويدلّل عليها، ولكن المعوَّل ـ كما يقول إيليوت ـ هو التعاطف لا الموافقة العقلية، والإحساس الديني، كغيره من الأحاسيس التي يعبر عنها الشعر، مما يمكن أن نشارك فيه ونتفهمه ونضع أنفسنا في مكان الشاعر، ولنأخذ مثلاً الفقرتين الأخيرتين من قصيدةٍ لروبرت بيرنز تدعو إلى المحبة في أبسط صورها، نجد أننا قد لا نوافق على أن «طبيعة الإنسان أن ينحرف عن الطريق القويم» أو قد لا نعتبرها أساساً كافياً لذلك، وقد لا نؤمن بأن الله وحده هو الذي (يمكن) أن يحكم على أفعال البشر، ولكن ذلك لا يهم كثيراً:

تَأَمَّلْ في عطفٍ أخاك الرجل
وتأمل في عطفٍ أكثر أختَك المرأة،
وهم يرتكبون الأخطاءَ البسيطة

إنَّها طبيعةُ الإنسان أنْ ينحرفَ عن الطريقِ القويم
ولكنَّ اللُغزَ الأكبَر سيظلّ دائماً:
ما هو الدافعُ الذي يجعلهم يفعلون ذلك؟
ولن تستطيعَ أن تعرفَ أبداً
إلى أيّ حدٍّ ربّما يندمون.
إنَّ الذي خَلَقَ القلوبَ هو وَحْدَهُ
الذي يملكُ أنْ يَحكمَ علينا
فهو يعرفُ كلَّ سِلكٍ ونغمتَه المتنوّعة
وكلَّ وترٍ وميولَه المتعدّدة
دعْنا عند وزنِ الأشياءِ نصمتْ
فنحن لن نستطيعَ تقويمَها
إنَّنا فقط نُحصي الأعمال
ولكنَّنا نجهلُ ما يسبقُها من صراعٍ داخليّ.

وسيكون قاسي القلب ذلك الملحد الذي لا يتجاوب مع هذا الاحتجاج البسيط الذي كتبه شاعرٌ مجهولٌ في القرن السادس عشر:

ومع ذلك إذا كان صاحبُ الجلالةِ مليكُنا المعظَّم
قدِ اختار بمحضِ إرادتِهِ
أن يدعوَ نفسَه في مودَّة
وقال «سأكونُ ضيفَكم ليلَة الغد»،
فإنَّنا كنَّا حينئذٍ قد تحرَّكْنَا وнادينا ودَعَونا
كلُّ الأيدي لِتعملْ: «لا يقفْ أحدٌ خاملاً»
أحضروا المناضدَ الإسبانيَّة الفاخرةَ في الصالة
وتأكَّدوا أنَّها جميعاً قد نُضدت ورُصَّت،
وأفسِحوا مكاناً للطعامِ الكثير،
وليأكلوا اللحمَ حتَّى يرفضوه بأنفسهم،
وتأكَّدوا أنَّ كلَّ شمعدانٍ قد أضحى متألّقاً،

يشعُّ منه الضوءُ حتَّى قبل أن توضع فيه الشموع
هل تأكَّدتُم أنَّ كلّ شيءٍ قد أُعِدّ: الطنافسُ نُشرتْ
والمنصَّةُ رُفعتْ، والمساندُ فوقَ المقاعد
وكلُّ الشموعِ قد أضيئتْ فوقَ السلالم؟
عطِّروا الحُجُرات، وعلى أيّ حال
لِيبقَ كلٌّ واحدٍ من الحضورِ في مكانه.
هكذا كنَّا سنفعلُ إذا حضَر الملك
وليس في هذا عيبٌ أو خطأ
فإنَّه عملٌ واجب
أنْ نُظْهِرَ فروضَ الولاء والاحترام لملكٍ دنيويّ
وأنْ نضحّيَ بجهودِنا وأموالنا
في سبيل رضاه، وفي سبيل ذلك يهونُ كلُّ شيء،
ولكنْ عند مجيءِ ربِّ السماوات
كلُّ شيءٍ ينتهي عندَ السادسةِ أو السابعة
ونحن نتمرَّغُ في ذنوبنا...

ومرَّة أخرى ـ وبعد ثلاثمئة عام ـ من الذي يستطيع ألاَّ يتأثَّر بقصيدة (كوفانتري باتمور) «اللعب»؟ ذلك لأنَّ القارىء، سواءٌ آمن بمعتقدات الكاتب الدينيّة أو لم يؤمن، فإنَّه لا بدَّ أن يتجاوب مع موضوعها الإنسانيّ الشامل:

ابني الصغير، الذي كان ينظرُ بعينٍ متأمّلة
ويتحرَّكُ ويتكلَّمُ بحكمةِ الرجلِ العاقلِ الرزين
خالف أمري سبعَ مرَّات
فضربتُه وطردتُه
بكلماتٍ جارحةٍ، ورفضتُ تقبيلَه،
ذلك أنَّ أمَّه ـ وهي أكثرُ صبراً منّي ـ قد ماتت.
ثم خشيتُ أنْ يمنعَه حزنُه من النوم،
فتسلَّلتُ إلى مخدَعِه
فوجدتُه غارقاً في نومه،

بجفونٍ محمرَّةٍ، وأهدابٍ ما زالتْ مبتلَّةً من أثرِ البكاء.
وانحنيتُ وأنا أختلج
وقبَّلتُ دموعَه، وسقطتْ دموعي،
ذلك أنَّه قد وَضَع في متناولِ يدِهِ
وعلى منضدةٍ بجانبِ سريرِه
صندوقاً من اللُّعبِ وحجراً أحمر
وقطعةً من الزجاجِ الممسوح
وستّاً أو سبعاً من المَحار
وزجاجةً مملوءةً بنباتِ الأجراسِ الزُرق
وعملتَيْن فرنسيّتين من النحاس، كلُّها مرتَّبةٌ في نظامٍ دقيق
ليسلّي بها قلبَه الحزين.
لهذا فعندما صلّيت لربّي
تلك الليلة، بكَيتُ وقلت:
آه.. عندما نروحُ في غيبوبةٍ كاملةٍ دائمة
ولا نستطيعُ أن نُغضبكَ في الموت
وتَذْكُرُ أنْتَ أيَّ لُعَب
كنَّا نصنَعُ منها مسرَّاتِنا
وكيفَ أنَّنا كنَّا أضعفَ من
أن نتفهَّم أوامرَك وندركَ الخيرَ من ورائها
وأنت لستَ أقلَّ حَدَباً (...) مني،
أنا الذي خلقتَني من طين،
فإنَّ غضبَك سيسكتُ عنك وتقول:
«أنا آسِفٌ لصبيانيَّاتهم»[١٨].

هذه النصوص الشعريَّة الثلاثة، رغم أنَّ العظة كانت غايتها في كلّ مرَّة، استطاع أصحابها أن يتخلَّصوا من الأسلوب الوعظيّ المباشر المعروف عند معظم شعرائنا في الشرق؛ لقد انطلقوا من الأرض وانتهوا في السماء ليصلوا بين الواقع والحقيقة في معادلةٍ متوازنةٍ ناجحة، من غير أن يجعلونا نفكّر بأنَّهم

يعتقدون غير ما نعتقد، ويدينون بغير ما ندين؛ لقد أقنعنا الأوَّل حقّاً بأنَّ الإنسان مهما كان قادراً على إصدار الأحكام تجاه إخوته من بني البشر، يظلّ الحكم الأصدق والأقوم لله وحده، الذي يعرف السرائر والدخائل، وما أحاط بكلّ عملٍ أو خطأٍ من ظروفٍ أدَّت إليه، واستطاع الثاني أن يشعرنا بالخجل ونحن نقارن احتفاءنا الشديد برجل الأرض - حتَّى إن كان ملكاً - بانصرافنا عن إله السماء والأرض، وخالق وجودنا ووجود كلّ شيء، إلى متعنا وأخطائنا، رغم علمنا بحضوره، وفهمنا الجيّد لما يحبّه وما يكرهه من هذه الأعمال، واستطاع الثالث أن يبرز لنا، بصورة تكاد تكون مجسَّمةً، مغفرةَ الله الواسعة التي تسع أخطاء الإنسان مهما عظمت، ورحمته المتناهية التي تشهد أنَّه أرحم الراحمين.

وفي النصوص الثلاثة لم يحاول الشعراء الغربيّون مواجهتنا بفكرتهم، بل رأيناها تتسلَّل إلينا في النهاية بخفاءٍ عجيب، حتَّى لنحسّ أنَّها انبثقت من قلب الشاعر منذ العبارة الأولى، وإن كنَّا لم ندركها إلاَّ متأخّرين؛ إنَّ «تفاهة الحياة اليوميّة» التي يعدّ كولن ولسن الشعر بطبيعته «انصرافاً عنها» و«تعالياً عليها»(١٩) تنقلب هنا معيناً ثَرّاً للأفكار الكبيرة التي تقيم الجسور العظيمة بين الأرض والسماء، إنَّها الواقعيَّة الحقيقيَّة أن تنقلب الحادثة اليوميَّة التافهة بين يدي الشاعر إلى حقيقةٍ أزليَّةٍ كبيرةٍ من حقائق الحياة والموت والحساب والخلود وعبادة الله وتحقيق وحدانيَّته، من غير أن يوحي لنا الشاعر بأنَّه يحاول إرغامنا على النظر إلى الحياة بمنظاره، كما هو - للأسف - شأن معظم الأعمال الشعريَّة الإسلاميَّة المعاصرة، رغم أنَّنا، نحن المسلمين، نملك وحدنا الصورة السليمة المقنعة للعقيدة التوحيديَّة المنزَّهة عن الشرك الذي يخلط فيه الآخرون بين الإله والإنسان، كما لاحظنا في النصوص السالفة.

* * *

أمَّا القصَّة بجناحيها، المكتوب والمذاع، فشأنها في حياتنا المعاصرة أخطر من الشعر، إذ وجدت لها منابر عديدةً ومتنوّعةً لا يحلم الشعر بالوصول إليها.

ولئن كان الشعر في مطلع التاريخ منبر الإنسان الأهمّ للتعبير عن مشاعره

المختلفة التي لا تستطيع اللغة العاديّة الإحاطة بها، لقد أضحت القصَّة في القرون الأخيرة، ولا سيَّما في هذا القرن، الأداة التعبيريَّة الفنّيّة الأولى لتوضيح هذه المشاعر الكثيرة المتضاربة عند بني البشر، حتّى في القرن الماضي كان الناس بألسنة نقَّادهم يشعرون أنَّ الرواية لم تعد، بطولها الشديد، ملائمةً لحياة الإنسان السريعة، ويعزو الناقد بيلنيسكي (١٨٢٠ ـ ١٨٩٨) تراجع الرواية وتقدّم القصَّة إلى تغيّر الواقع: «إنَّنا أناسٌ عمليّون، إنَّنا نتذمّر بلا انقطاع، ونسعى باستمرار، إنَّنا نحرص على الوقت، وليس لدينا من الوقت ما يكفي لقراءة الكتب المطوّلة، بكلمةٍ: إنَّنا بحاجةٍ إلى قصَّة... إنَّ حياتنا المعاصرة بالغة التنوّع والتعقيد والتجزئة، إنَّنا نريد لها أن تُصوّر في الأدب كما تنعكس صورة الشيء في قطعة كريستالٍ مضلَّعٍ وعديد الزوايا، تتكرَّر ملايين المرَّات وفي جميع صورها الممكنة، ولهذا فإنَّنا نطالب بالقصَّة.. إنَّها قصيرةٌ وسريعةٌ وخفيفةٌ وعميقة، تتنقَّل في نفس الوقت من موضوعٍ إلى آخر، وتجزّىء الحياة إلى دقائق..»[٢٠].

ولكن، حتَّى القصَّة قد غدت ـ ونحن على أبواب القرن الحادي والعشرين ـ فنّاً مطوّلاً أكثر من أن تطيقه الأجيال الجديدة، بتزاحم أعمالها وانضغاط أوقاتها، ولا سيَّما حين تُقدَّم هذه القصَّة في صيغتها المقروءة، أمَّا حين تصل إلى الإذاعة والتلفزة لتغدو فنّاً تمثيليّاً مسموعاً أو مرئيّاً فإنَّ الوضع يتغيَّر.

لقد وَجَدَ كثير من الإذاعات ومحطَّات التلفزة سبيله إلى إقامة نظامٍ للبثّ يتناسب ونظامَ حياة الفرد، فأكثر هذه المحطَّات الآن قادرٌ على استقطاب المشاهدين والمستمعين إليه في أوقات فراغهم أو مستراحاتهم المحتملة بين العمل والقيلولة، وبين القيلولة والعمل، وبين العمل والطعام، وبين الطعام والنوم، وهكذا.. وهو أمرٌ لا يحتاج من المشاهد أو المستمع إلى مشقَّةٍ أو جهد ما دام مفتاح المذياع أو الرائي في متناول يده حتَّى وهو في فراشه؛ لقد قـرَّبت التكنولوجيا الشقَّة ما بين القصَّة الممثَّلة والإنسان، حتَّى غدت هذه القصَّة هي بحقّ الفنّ الأدبيّ الأوّل للقرن.

فأين يذهب القارىء، وعمَّ يبحث بين الفنون الأدبيَّة ليرضي غريزته

الثقافيَّة الظمأى إلى القراءة؟ الحقّ أنَّ الوسائل الإذاعيَّة قد وضعت في متناول أسماعه وأنظاره كثيراً من القصص والمسرحيَّات الطويلة والقصيرة، ولكنَّه ـ في قراءته ـ يتطلَّع إلى الفنّ الأسرع، واللغة الأكثر اختصاراً، والثقافة الأشدّ تركيزاً، وإذا كان عليه أن يجلس إلى المذياع أو الرائي نصف ساعةٍ أو ساعةً أو أكثر ليخرج بقليلٍ من الثقافة والمتعة، فإنَّه ـ بعيداً عنهما ـ يبحث عن هذه المتعة في ثقافةٍ سريعةٍ لمَّاحةٍ لا تخلو من المتعة، ولكنَّها أيضاً لا تخلو من التركيز الذي يستطيع أن يملأ، في أصغر جزءٍ من الوقت، أكبر فراغٍ في كيانه الثقافيّ؛ إنَّه الآن يرفض قراءة القصَّة الطويلة ـ بعد أن رفض الرواية ـ، وحين يمسك بالقصَّة القصيرة يجد فيها المتعة أكثر ممَّا يجد من الفائدة، وليس ذلك ما ينشد، وحين يمسك بالمقالة يجد فيها الفكر والعمق والثقافة، دون أن تمنحه فرصة الترويح عن نفسه والتخفيف من أعباء عمله الجسماني وتفكيره الذهنيّ المتلاحق، فأين يجد بغيته إذن؟

إنَّ الحلّ ـ في نظرنا ـ يتَّجه إلى ذلك الفنّ الذي لمع فيه مصطفى صادق الرافعي في مطلع هذا القرن واستطاع أن يشدَّ به أفئدة الشباب المثقَّف الباحث عن الثقافة والمتعة معاً، إنَّه فنُّ المقالة القصصيَّة، وفي هذا الفنّ يجد القارىء المعاصر ما يسعى إليه من ثقافةٍ مركَّزة، وفي الوقت نفسه ما ينشده من متعةٍ روحيَّةٍ تخفّف عن ذهنه أثقاله اليوميَّة المتراكمة.

* * *

والسؤال الهامّ الذي يطرح نفسه علينا الآن هو: من أين يستمدّ القاصّ مادَّته، وكيف يوفّق بين الصدق والفنّ؟ بصيغةٍ أوضح: كيف يوفّق بين الواقع الفنِّي الخياليّ للقصَّة، والواقع الإسلاميّ الذي يرفض في الفنّ كلّ ما هو دون الحقيقة؟

وللإجابة عن هذا السؤال نجد أنفسنا مدفوعين لطرح سؤالٍ آخر يمكن أن توصلنا الإجابة عنه إلى إجابة عن السؤال الأوَّل، وهو سؤالٌ طالما طرحه الدارسون والنقَّاد على أنفسهم وهم يدرسون فنّ القصَّة أيسبق الواقع الفكرة، أم تسبق الفكرة الواقع؟

لقد داخ المفكّرون والنقّاد وهم يبحثون عن أيّهما أسبق إلى الوجود، وأيّهما يؤدّي إلى الآخر، فذهب أصحاب ما يسمّونه «بالفلسفة الوهميّة» إلى أنَّ الإنسان هو الذي يوجد الواقع، وأنَّ فكر الصفوة الممتازة من البشر ـ المقصود بها شعوب الدول الأوروبيّة الرأسماليَّة المستعمرة التي استطاعت بتميّزها أن تملك رقاب الشعوب الأخرى ـ هذا الفكر هو الذي يوجد النُّظم ويبدع القوانين ويفرض الواقع، وإذن فلا مجال للبحث عن الواقع خارج حدود الفكر الإنسانيّ، لأنّه في أصله مولودٌ في هذا الفكر، بل في الصفوة المتميّزة من أصحابه، ويعتمد بعضهم على هذه الفلسفة في إثبات أنَّ الفكرة في القصَّة تسبق الواقع، أو هي التي توجده أصلاً وليس العكس.

وبمقابل هذا المذهب يقف أصحاب «الفلسفة الواقعيّة» منادين بأسبقيَّة الواقع على الفكرة، وينطلق النقَّاد من هذا المبدأ ليثبتوا ضرورة اعتماد القصَّة على الواقع أوَّلاً ليكون الفكر والخيال تاليين له فيها، ويؤكّدون أنَّ خيال الكاتب لا يمكن أن يعمل في الأصل منفصلاً عن الواقع المحيط به، مهما ألحَّ الكاتب في الانفصال.

إنَّ للإسلام موقفاً يخالف الموقفين كليهما، فإذا كان للقصَّة أن تنطلق من الواقع ـ وهو ما يؤكّده الإسلام ـ فليس هو الواقع البشريّ المفروض من قبل «صفوةٍ ممتازةٍ» أو «طبقةٍ كادحةٍ» أو الواقع المادّي المحسوس القصير النظر، وإنَّما هو الواقع الأرضيّ الذي لا ينفصل عن الواقع السماويّ بحقيقته العليا وروحانيَّته وإعجازه وقَدَره، إنَّه الواقع الإسلاميّ الشامل لكلّ عناصر الواقع القائم واحتمالاته غير المنظورة أو المدرَكَة، كما وجدنا.

فهل على القاصّ المسلم أن يستمدّ خياله من الواقع فيصوّر هذا الواقع كيف يشاء، فيغيّر من طبيعته، ويضيف عليه ما يشاء، ويحذف منه ما يشاء، أم أنّه ملزمٌ بهذا الواقع غير مسموحٍ له بتغييره؟

لقد قدَّم لنا القرآن الكريم نماذج رفيعةً من القصص الدينيّ، لا يشكّ مسلمٌ في أنَّها قصصٌ قد وقعت حقَّاً فيما مضى من أممٍ سلفت، وكان القرآن الكريم، وكذلك الحديث الشريف، في غنىً عن القصص الخياليَّة الوهميَّة التي

لا تعتمد على أساسٍ من الواقع التاريخيّ، ما دام هذا الواقع غنيّاً بالعبر والأحداث الإنسانيّة الحقيقيَّة، وما دام الواقع أغرب من الخيال ـ كما استقرَّ في أذهاننا ـ وجدير بالقاصّ المسلم إذن أن يتجنَّب الوهم والخيال الكاذب في بنائه لقصصه، اقتداءً بواقعيَّة القصص القرآني، إذا كان يؤمن حقّاً بأنَّه «أحسن القصص»[٢١].

ويحسن أن نميز هنا بين الخيال القصصيّ «الكلّيّ» والخيال البيانيّ «الجزئيّ»، فالأوَّل هو ما ندعو القاصّ إلى تجنّبه، أي أن يتجنَّب ابتداع أحداث القصَّة كلّيّاً من مخيِّلته فيبنيها على هيكلٍ لا صلة له بالحقيقة أو بالتاريخ ـ إذا كان التاريخ يشمل الأحداث الإنسانية حتَّى اللحظة الراهنة ـ، أمَّا الخيال الجزئيّ فهو الصور المحلّيَّة والرموز التي يستخدمها الكاتب في التعبير عن أفكاره أو الإشارة إلى الأبطال أو الأحداث أو النتائج إشاراتٍ غير مباشرة، سعياً وراء الإتقان الفنيّ، أو تجنّباً لمضايقة السلطة، ويمكن أن يستخدمه أيضاً في إعادة ترتيب أحداث القصَّة ترتيباً جديداً يحقّق لها مزيداً من الفنّية والتأثير، شرط أن لا يخلّ هذا بواقعيَّة الأحداث، أو «تاريخيّتها» بتعبيرٍ أوضح.

ونحن لا ننكر أنَّ القرآن الكريم والحديث الشريف لم يخلُوَا من أمثالٍ قصصيَّةٍ قصيرةٍ، ابتغاء توضيح فكرةٍ أو عظةٍ أو نموذجٍ إنسانيّ «مَثَلُهُم كَمَثَلِ الذي استَوقَد ناراً. .»، «كَمَثَلِ رجلين جعلْنا لأحدِهِما جنَّتين. .»، «كمثلِ حبّةٍ أنبتتْ سبعَ سنابلَ. .» إلخ، وهذه «الأمثال» إن هي إلَّا نوعٌ من الصور البيانيَّة «الطويلة» التي لبست، أو كادت، لبوساً قصصيّاً، وهي ممَّا أكثرَ الوعاظُ المسلمين استخدامَ نماذج منها على مرّ التاريخ، فكان لها تأثيرٌ كبيرٌ في شدّ القلوب إلى الإسلام وحقائقه الإلهيَّة الكبيرة.

ويلتقي هذا التأكيد على «الأمثال القصصيَّة» مع دعوتنا إلى التركيز والاختصار والانسجام مع العصر، وجديرٌ بالقاصّ المسلم التعويل على هذا الفنّ «القصصيّ ـ البيانيّ» السريع، والتفنّن فيه، واستخدامه استخداماً عصريّاً ذكيّاً متطوّراً، بحيث لا يكون تأثيره في جيله ـ على الأقل ـ دون تأثير أمثال الوعّاظ المسلمين في قرونهم، وإذا خاض فيه الكتّاب، وتفنّنوا بطرائقه

وأساليبه، واختصروا في عبواته الصغيرة معاني الحياة الكبيرة، استطاعوا، بما تيسَّر لهم من «تقنيات» التعبير الحديث والفنون الأدبيَّة المتفجّرة في العالم، أن يصلوا منه إلى ما يحلّه بين أرقى هذه الفنون، وأكثرها صلاحيةً للأجيال الحديثة وتأثيراً فيها.

* * *

إنَّ الالتزام بالإسلام لا يعني أن يعيش الأدباء المسلمون إحساساً واحداً واهتماماتٍ متشابهةً وعواطف وتصوّراتٍ وانفعالاتٍ نفسيَّة واحدة، إنَّ وحدة الفكر لا تعني أبداً وحدة الفنّ، وبلغةٍ أخرى «مسخَ الفنّ»، فالأديب أوَّلاً هو ابن ذاته، والمعادلة المتحقّقة من لقاء الاقتناع الإسلاميّ أو العقيدة الإسلاميَّة بالذات الإنسانيَّة ستتفجّر حتماً في شكلٍ فنّيٍّ جديدٍ وخيالٍ جديدٍ ومساراتٍ فكريَّةٍ جديدة، لأنَّ النفوس الإنسانية لا يمكن أن تتشابه، وما دام أحد طرفي المعادلة مختلفاً في كلّ مرَّةٍ فلا بدَّ أن تكون نتيجة التفاعل دائماً مختلفة، وإن كان الطرف الآخر للمعادلة ثابتاً لا يتغيَّر في كلّ الحالات.

لهذا كان من حقّنا أن نحاسب كلّ كاتبٍ أو شاعرٍ إذا تكرَّرت لديه الهياكل الفنّيَّة نفسها والصور نفسها والأفكار نفسها وطريقة استعمال الألفاظ نفسها، تلك التي نجدها عند من سبقوه أو عاصروه.

وعلى هذا لا يمكن أن نجعل من الواقعيَّة الإسلاميَّة «سلَّةً» نجمع فيها كلّ «البيض» الذي يبدعه كتَّابنا وشعراؤنا، كما فعل أصحاب المذاهب الغربيَّة بأدبائهم، إنَّ الخطَّ الفكريّ الإسلاميّ سينتظمهم جميعاً، بقدر ما ستساعدهم روح الإسلام المتجدّدة، وقابليَّتها الفريدة للتكيّف مع العصور المتغيّرة، على تلوين أشكالهم، وتنويع طرائقهم، وتجديد هياكلهم الفنّية.

إنَّنا في أشدّ الحاجة إلى ثقافةٍ من نمطٍ جديد، وإلى إعادة تقييمٍ للثقافة القديمة؛ بل إنَّنا بحاجةٍ إلى إعادة النظر في الفنون الأدبيَّة، القديمة والحديثة، لا بافتراض أنَّها أمرٌ واقــعٌ علينا أن نكيّف حياتنا وأفكارنا وعقيدتنا تبعاً لطبيعته، ولا بافتراض العكس أيضاً، أي أن نكتفي بتكييفه هو، أو قُلْ مسخه، ليكون

موافقاً لطبيعة عقائدنا وأفكارنا، بل ننظر إليها نظرةً إبداعيَّةً حرَّةً من قيود «الأمر الواقع»، وبهذه النظرة الخلاَّقة وحدها نستطيع أن نجد لأنفسنا فنوننا الأدبيَّة المميَّزة، فنوناً إسلاميَّةً كاملة، نقيَّةً من التشويه والتزييف والمسخ، ولم يكن الإسلام أبداً، وهو الذي أبدع النفوس البشريَّة الجديدة، ونقلها من طورٍ إلى طور، عاجزاً عن إبداع بدائلَ أدبيَّةٍ لهذه النفوس تستجيب لندائها وتتفاعل مع حرارتها.

الهوامش

(١) ديمين كرانت، الواقعية، ص ١٢، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد ١٩٨٠.
(٢) نستثني منهم طبعاً المفكّر الفرنسي روجيه (رجا) جارودي في الكتب والمقالات التي نشرها قبيل إسلامه وبعده (أشهر إسلامه في ١١ رمضان عام ١٤٠٢ هـ الموافق لـ ٢ تموز - يوليو - عام ١٩٨٢م).
(٣) راجع في هذا كتاب الفيلسوف الانجليزي كولن ولسن (الإنسان وقواه الخفيّة) وفيه يثبت أنّ العقل الإنسانيّ بأسلحته الحسّية التقليديّة المعروفة (الحواسّ الخمس) لا يستعمل إلاّ جزءاً بسيطاً جدّاً من قواه الحقيقيّة الكامنة.
(٤) لاكريتسكي، في سبيل الواقعيّة، ص ٣٧٨ - ٣٧٩، ترجمة د. جميل ناصيف، بغداد ١٩٧٤.
(٥) وردت التسمية في المرجع السابق (ص ٨).
(٦) وراجع المقالة العلميّة القيّمة (أما آن لليسار العربي أن يعود من مغتربه إلى صفوف أمته) للمفكّر ذيبان الشمري، وفيها طائفة كبيرة من الأمثلة على هذا التراجع - صحيفة (المدينة) السعودية، العدد ٥٨١٥ تاريخ ١٠ - ٥ - ١٤٠٣ (ص ٧).
(٧) انعكس هذا على كلّ مدارس الفن الحديث في الغرب تقريباً حتى الوجوديّة، حين ذهب سارتر في فترة متقدّمة من حياته، في كتابه (ما الأدب)، إلى اقتصار الالتزام على النثر دون الشعر، وهذا وجه من وجوه اقتراب الشعر من الفنّ المحض على مبدأ (كانت).
(٨) برتراند راسل، النظرة العلمية (ص ٤). ترجمة عثمان نويه، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٥٦.
(٩) راجع مقال (العقل والايديولوجيا) لشفيق البقاعي - مجلة الفكر العربي المعاصر، (ص ٤٧). بيروت، نوفمبر - تشرين الثاني ١٩٨١.
(١٠) المرجع نفسه، (ص ٥٢).
(١١) وراجع (الواقعية) لديمين كرانت.
(١٢) لاكريتسكي، في سبيل الواقعية (ص ٣٨٢).
(١٣) نفسه، (ص ٩).
(١٤) نفسه، (ص ٣٨٢).
(١٥) عن محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (ص ٣٦٥). دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٩.
(١٦) نيكوس كزانتزاكيس، تقرير إلى الإغريق، والترجمة لكولن ولسن في كتابه (الشعر والصوفية)،

ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة (ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨) بيروت ١٩٧٢.

(١٧) روجيه جارودي، واقعية بلا ضفاف (ص ١٠٨ ـ ١٠٩) ترجمة حليم طوسون، القاهرة ١٩٦٨.

(١٨) اليزابيت دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه (ص ٣١٩ ـ ٣٢٣). ترجمة إبراهيم الشوش، بيروت ١٩٦١.

(١٩) الشعر والصوفية (ص ٢٢٤).

(٢٠) لاكريتسكي، في سبيل الواقعية (ص ١٧).

(٢١) فصَّلنا القول عن هذا الجانب في فصل (القصص الإسلامي، الواقع والحقيقة).

الفَصْلُ الثَّانِي

آفاقُ الواقعيّةِ الإسلاميّة

بَيْنَ الجاهليّة والإسلام

كثيراً ما تأسرنا العناوين، فنجري وراء سرابها الخادع، غافلين عن الحقيقة التي أخفاها الزيف عنا؛ والعناوين والتسميات والمصطلحات كان لها حتى الآن الدور الكبير في انحراف الفكر، واضطراب المفاهيم وسقوط الكتّاب سقوطاً عنكبوتيّاً في شراك الأخطاء الأساسية التي بنيت عليها تلك العناوين والمصطلحات.

فمنذ فجر ما يسمى بعصر النهضة العربيَّة الحديثة، حين لم تكن الرؤية الإسلاميَّة أكثر من ضوءٍ شاحبٍ تراكمت فوقه عفونات قرون الضعف الطويلة، وأضيف إليها تشويهات المستشرقين والمتغربين، وضعت المصطلحات الأولى لتاريخ آدابنا، وصنفت هذه الآداب التصنيف التاريخي الشهير الذي أخفى حقيقتها الفكريَّة أو الفنيَّة، فجعل منها أدباً جاهليَّاً وإسلاميَّاً وأمويَّاً وعبَّاسيَّاً ومملوكيَّاً وعثمانيَّاً وأندلسيَّاً وحديثاً، تبعاً للعصور أو البلاد التي وجدت فيها.

وربما أساء المتأخرون إلى الأدب من خلال هذه العناوين أكثر مما أساء إليه المتقدمون الذين وضعوا له هذه الأسماء بداية [1]، فبعد أن كان العنوان الأول (أدب العصر الجاهلي) أصبح من بعد (الآدب الجاهليُّ)، وبعد أن كان الثاني (أدب العصر الإسلاميّ) أصبح من بَعد (الأدب الإسلاميّ) وهكذا. . . وربما كان هذا الاختصار خفيف الضرر في العناوين المتبقية، فلا فرق فكريَّاً أو فنيَّاً كبيراً أو صغيراً بين أن نقول (أدب العصر الأندلسيّ) أو (الأدب الأندلسيّ) مثلاً،

فالأندلس ليست عقيدةً أو نظاماً، وأدبها لم يكن يحمل فكراً مميَّزاً يجعل منه اتجاهاً متفرّداً بين الاتجاهات الفكريَّة العربيَّة أو الإسلاميَّة، أما الجاهليَّة والإسلام فأمرهما مختلف.

لقد قام النظام الإسلامي لينقُضَ نظاماً آخر عمَّ الجزيرة العربيَّة قبله، وهو النظام الجاهليّ، فلم تكن الجاهليَّة مجرد عصرٍ أو مرحلةٍ انتهت بظهور الإسلام، وإذن لكان القضاء عليها سهلاً وسريعاً، كمثل قيام الدولة الأموية أو الدولة العباسية: جيشٌ يهزم جيشاً، وعائلةٌ تُفني عائلةً، وخليفةٌ يرث خليفةً. لقد كانت الجاهلية نظاماً كاملاً له عقيدته ومبادئه وقوانينه وأعرافه، ومن يشكّ في هذا فليدرس علاقات الفرد الجاهليّ مع قبيلته والقوانين التي تتحكم بهذه العلاقات ثم علاقات القبائل كلّ منها بالأخرى، وعلاقات هذه القبائل بالأرض والمسكن والماء والناقة والسلاح، وكذلك علاقات هؤلاء جميعاً بالآلهة والأصنام الجاهليَّة... الخ.

لهذا لم يكن القضاء على هذا النظام أمراً ميسوراً، ثم إنه لم يكن مجرد مرحلةٍ انتهت في تاريخٍ محدَّدٍ ليبدأ من هذا التاريخ النظام الإسلامي؛ لقد كانت هناك في وقتٍ واحدٍ، ولسنوات عدة، دولة للإسلام عاصمتها المدينة، ودولة للجاهلية عاصمتها مكَّة، وحين تمَّ الفتح كانت أركان الجاهليَّة قد زلزلت، ولكن هذه الزلزلة لم تقضِ على آخر قواعد ذلك النظام، فالمعارك استمرَّت من بعد بين المسلمين وفلول الجاهليَّة، ثم حين استتب الأمر للإسلام استَقَرت هذه الفلول بأثواب النفاق والباطنيَّة تحميها من محاصرة المسلمين الفكريَّة التي ما تزال متوثّبةً في ميعة حذرها وتربصها بأعداء الدين الجديد، وما تكاد قبضة الدولة الإسلامية تضعف ـ مع بدء شعورها بالاستقرار ـ حتى يعوم المستترون على السطح، فيجرؤون على إظهار ما بطن، وتبدأ أصواتهم الجاهليَّة تُسمع همساً في البداية، ثم ترتفع عالياً، لتتبلور من بعد في اتجاهٍ أو تيارٍ جاهليٍّ واضحٍ رافق الخطّ الإسلامي منذ تلك الفترة المبكّرة إلى يومنا هذا، وقد يطغى أحد الخطين على الآخر في بعض الأحيان طغياناً كثيراً ما تبادل فيه الطرفان مواقعهما.

عبر هذين الخطّين وعلى حبالهما لعب الأدب والأدباء، فكان منهم **الجاهليّ** الذي اختار الخط المنحرف عن سبيل الإسلام، وكان منهم **الإسلامي** الذي تمسك بحبل الله وأصرَّ على السير في الجادَّة التي اختطها له رسول الإسلام(٢)، وكان منهم **الحائر** الذي لعب على الحبلين كليهما، من غير أن يثبت على أحدهما فيوسم بالجاهليّ أو يعرف بالإسلامي.

وهكذا تسقط التفسيرات القاصرة لكلمة «الجاهلية» حين تربطها بمعنى «الجهل» الذي يقابل «العلم» وتدَّعي أنها صفةٌ للعرب «الأميين» الذين وصفهم القرآن الكريم بهذا الوصف «هو الذي بَعَثَ في الأمّيين رسولاً منهم...»(٣) ولنبيهم «الأمّي» الذي وصفه القرآن الكريم أيضاً بالوصف نفسه «فآمنوا بالله ورسولِه النبي الأمّي الذي يؤمن بالله...»(٤) ولا سيما إذا التفتنا إلى الرأي الذي يفسّر كلمة «الأمية» هنا على أنها نسبةٌ إلى «أمّ القرى» أي مكة، وأن الأميين هم القرشيون سكان «أم القرى» وأن الرسول ﷺ لم يكن يجهل القراءة والكتابة منذ نزل عليه جبريل أوَّلَ مرةٍ مردّداً كلمة «اقرأ» وهو يجيب «ما أنا بقارئ» فكان أن علَّمه جبريل عليه السلام القراءة والكتابة في تلك النزلة، مما قد يفهم من الآيات التي تصدّرتها تلك الكلمة القرآنية الأولى «اقرأ وربك الأكرم الذي علَّم بالقلم علَّم الإنسان ما لم يعلم»(٥)، وكذلك لم يكن أهل مكة «أميين» بمعنى عدم معرفة القراءة والكتابة، وإلا فكيف يطلب رسول الله ﷺ من أسراهم في بدر أن يعلّموا أبناء الأنصار القراءة والكتابة؟.

وإذن لم تكن الجاهلية العربية جهلاً دنيويّاً بل دينيّاً، وإذا كانت الأمم الأخرى قد عاشت مثل هذا «الجهل الديني» في فتراتٍ طويلةٍ من حياتها فلا ينبغي لنا أن نعمم مصطلح.. «الجاهلية» ليشمل تلك الأمم(٦) فهو مصطلحٌ إسلامي وجد للمقارنة بين الهدى والضلال، هدى الإسلام وضلال الجاهليين. أما الأمم غير العربية التي لم تدخل في الإسلام حتى الآن ـ الشعوب الأوربية مثلاً ـ فلا مجال للمقارنة بين وضعين متناقضين لها: وثني وتوحيدي، أو ضلالٍ وهدىً، ومن ثم جاهليٍّ وغير جاهليّ، لأن كلا الوضعين في تاريخها متداخلان مختلطان، وأوربا الآن لا تعرف التوحيد بالمعنى المتناقض مع الوثنية، وذلك

منذ أن عقد قسطنطينُ مجمعَ «نيقة» العام في القرن الرابع الميلادي على الأقل، حين ضاعت معالـم الإنجيل المقدّس بلغته الأصليّة، وألغى المجمع المذكور صفة القداسة عن أكثر من خمسين إنجيلا، ولهذا نفضّل أن نحتفظ بمصطلح «الجاهلية» ليقابل مصطلح «الإسلامية»، فلا نسم الآداب الأوربيـة أو آداب الشعوب غير الإسلامية بسمة الجاهلية أو الإسلامية، وعلى هـذا الأساس لا نجد بأساً في إسقاط الحاجز الزمني تماماً من حسابنا حين نفرّق بين أنواع الأدب العربي، فنطلق اسم (الأدب الجاهليّ) على كل أدب خالف روح الإسلام، سواءٌ جاء هذا الأدب قبل بعثة محمدٍ ﷺ أو بعدها، ونطلق اسم (الأدب الإسلامي) على كل ما وافق روح الإسلام من أدب سبق البعثة النبوية أو تلاها، لأن الإسلام لم يبدأ بهذه البعثة الخاتمة للرسالات وكانت بدايته على يد إبراهيم الخليل، ولم يكن محمَّدٌ إلا مكملاً لرسالة الإسلام التي بدأها جدُّه أبو الأنبياء عليهما الصلاة والسلام[٧].

أما ما يوازي أدبنا الجاهليَّ لدى الشعوب غير الإسلامية فلنا أن نطلق عليه اسم (الأدب التراجعي) بينما نطلق على ما يوازي الأدب الإسلامي اسم (الأدب الإنساني).

وهذا التقسيم الفكري للأدب، الذي يلغي التقسيمات الزمـانية أو المكانية القديمة لا يلغـي التقسيمات الفنية، وإن كان له وجهة نظره الفنية المختلفة في هذه التقسيمات، منطلقةً من زاوية الإسلام، ولنا أن نضيف اسم الفصيلة الفنية التي ينتمي إليها النموذج الأدبي بعد الاسم الفكريّ له حين تتبلور تلك الفصائل في الدراسات النقدية، وتجد لنفسها المصطلحات الملائمة لشخصيتها المميّزة.

هذه هي حقيقة الخط الفكريّ للأدب، وهو ولا شـك مرتبطٌ ارتباطاً عضويًّاً بالخطّ الفني، إذا آمنّا بالتفصل الداخلي المتين بين الفكر والفن، ولا تطور للأدب ولا مذاهب فنية أو فكرية فيه إلا بقدر اقترابه أو ابتعاده من هذا الخط أو ذاك، والغرب الذي ربط بعد بداية نهضته بين أسماء تيَّاراته الفنِّيَّة وواقعه الفكري والحياتي: الكلاسية، الرومانسية، الواقعية البرجوازية، الواقعية

الاشتراكية، الرمزية، السريالية، البرناسية، الانطباعية، الدادية، الوجودية، الخ. . . . اكتفى بإطلاق أسماء تاريخيةٍ على آدابه المتقدمة التي سبقت نهضته: الهيلّيني، الروماني، الإلزابيتي. . الخ. . إذ لم تكن الدراسات النقديّة البدائية آنذاك قادرةً على الربط بين المحور الحياتي أو الفكريّ لتلك العصور، والآداب التي وجدت فيها، لعدم وضوح الرؤية الفكرية لتلك الفترة المتقدمة، فلم تكن هناك عقيدةٌ راسخةٌ تتمسَّك بها وتنطلق عنها في آدابها؛ بل جاهليَّات، قد تختلف في طبيعتها عن الجاهليَّة العربيَّة، ولكنها تلتقي معها في ضياع الارتباط السليم بين الأرض والسماء، وذلك هو محور الجاهليَّات جميعاً، إذا انطلقنا في هذا التعميم من التعريف الإسلامي لهذا المصطلح(٨)، وحين تلاشت نهائيّاً قبضة الكنيسة الواهية عن عنق الغرب، الكنيسة التي لم تعد تملك شكلاً متماسكاً من العقيدة قادراً على توجيه تيَّارات الأدب، وثبت العقائدُ الأرضيَّة الجديدة مؤيَّدةً بروح العلم الحديث، والنظرياتُ الفلسفية والطبيعية والاقتصادية العملاقة ـ على انحرافها ـ لتشدّ الرباط بين المحور الحياتي أو الفكري والمحور الأدبي، وتوقَّف مسلسل الأسماء التاريخية للأدب ليبدأ المسلسل الجديد للأسماء الفنية والفكريَّة للمدارس الأدبيَّة الجديدة.

وفي الشرق الإسلامي كان الخطّ الديني متماسكاً قوياً ـ رغم تحرّكه من نقطةٍ إلى أخرى على خريطة العالم الإسلامي مع مر العصور ـ بينما كان الخطّ الجاهلي يتنامى في كثير من النقاط، حتى ليغدو خطره محدقاً أحياناً، ولا سيَّما حين كانت تدعمه النظريَّات الدينيّة الخارجة في الأساس عن الإسلام، وإن كانت تلبس في معظم الأحيان مسوحاً إسلامياً يستتر تحته الجاهليون المتطورون؛ كان الخطّ الإسلامي إذن راسخ القدم في أرض تاريخنا، وكان الخطّ الجاهلي راسخ القدم أيضاً، بحيث كان الخطان قادرين على فرض وجودهما على الأدب، وهكذا كان الفكر ما يفتأ هو المسيطر على توجيه التيارات الأدبية في الأرض الإسلامية، خلافاً لما كان يجري في أوربا ذلك الوقت، وإذن كانت المصطلحات الفكرية هي الجديرة بأدب تلك العصور، وليس المصطلحات التاريخيَّة أو المكانيَّة، وإذن كان «الأدب الإسلامي» و«الأدب الجاهلي» و«الأدب الحائر» هي العناوين التي يمكن أن نوزّع تحتها أدب هذه الأرض منذ العصر

الذي دعي بالعصر الجاهلي إلى يومنا هذا، وتبقى العناوين الأخرى، كالأموي والعبَّاسي والأندلسي والحديث، مجرد رموزٍ تاريخية للتمييز بين أزمان الأدب العربي، وهي رموزٌ سهَّلت كثيراً على كسالى النقد الأدبي، إذ أتاحت لهم التخلّص في معظم الأحيان من مسؤولية تمحيص الحقيقة الفنية أو الفكرية للنص الأدبي الذي ينقدونه، ونسبتِه إلى مدرسته المتطابقة مع هذه الحقيقة، بأن اكتفوا بإعادته إلى عصره، ونسبته إليه، وهو أمرٌ لا يعجز عنه أحد.

إنَّ هذه الخطوط الثلاثة ستضع النقاد حقَّاً أمام امتحان صعب، لأنها قضيَّةٌ جديدة لا نظنّ أنها واجهتهم بعد عهد النبوة ثم الخلافة الراشدة؛ إنهم مسؤولون، على ضوء هذا التقسيم الجديد، أن يحكّموا الإسلام وحده في نقدهم، على حين لم يكتف معظم النقاد القدامى بتجاهل هذا التحكيم، بل أعلن بعضهم صراحةً ضرورة فصل الفكر الديني أو الخلقي عن النقد الأدبي ـ وهذا شأن أحكام الجاهليَّة أبدا ـ ثم انطلق النقد حقاً، وإلى اليوم، من هذا المنطلق الجاهلي، فكانت النتيجة أن انتصر الأدب الجاهلي دائماً على الأدب الإسلامي في نقدنا، ما دامت المقاييس التي اتخذها النقاد تنفي عنها الإسلام، وتنتصر للحكم الجاهليّ، وبدهي أن تتفق المقاييس الجاهليَّة مع أي أدب جاهليّ، مهما ضعف، أكثر مما تتفق مع أي أدبٍ إسلامي، مهما سما وارتفع، ما دامت تلك المقاييس قد نبعت في الأصل من روح الأول دون الثاني.

إن مقاييس «أعذب الشعر أكذبه» و «الشعر لا يجود إلا في الشر» صحيحةٌ تماماً إذا انطلقنا من المنطلقات الجاهليَّة، هذه المنطلقات «البلهاء» التي استطاعت بصورةٍ عجيبةٍ أن تجمع في وقتٍ واحدٍ بين المتناقضات: بين العذوبة والكذب، وبين الجودة والشر، أمَّا المقياس الإسلامي، بمنطلقه الإلهي السليم، فلا تقبل موضوعيته «نوعاً عذباً من الكذب» أو «شكلاً جيّداً من الشر»، ولو عادت الجاهليَّة الحديثة إلى منطقها العلمي المتطوّر ـ إن سَلِم من الانحراف ـ لوجدت أنَّ الجمع بين هذه المتناقضات يدخل في باب المستحيل، وأنه لا سبيل للتفريق بين متعة «العذوبة» الفنية في الشعر ومتعة «الصدق » الفكري فيه، أو بين جماليَّة «الجودة الفنية» وجماليَّة «الخير» في هذا الشعر، وأن أيّ متعةٍ فنّية

إنسانيةٍ يبطل عملها وتأثيرها إذا قرنت بقيمٍ غير إنسانية كالكذب أو الشر مطلقاً.

هذه المواجهة الحادَّة التي نقيمها بين أطراف الفنّ الشعريّ نستطيع إسقاطها على الفنون القوليَّة وغير القوليَّة كافةً، وهي تقودنا بشكلٍ طبيعي إلى البحث عن تعريفٍ جديد للفن الإسلامي عامةً، وهو أمرٌ لا بدَّ منه إذا أردنا الانطلاق لدراسة الأدب العربي من وجهة نظرٍ إنسانيَّةٍ سليمة، ولا نقول «إسلاميَّةٍ» لأن الوجهة الإنسانيَّة السليمة هي نفسها الوجهة الإسلاميَّة.

وليس هذا موضع الخوض في مناقشة طبيعة الفنون كافة، ونحن نعرف أن الفنون غير القوليَّة، من نحتٍ ورسمٍ ورقصٍ وموسيقا، قد ولدت أصلاً في المعابد الوثنيَّة والكنائس ـ ولكن من المهم أن نضع تعريفاً للفنّ من وجهة نظر الإسلام قبل أن نتناول الفنّ القولي الذي اتخذنا منه نموذجاً في هذه الدراسة، وهو فنّ الشعر.

الفنّ من وجهة نظر الإسلام، هو الإبداع البشري الهادف الجميل الذي يرتفع بروح الإنسان باتجاه المثال النقي مبتعداً عن أوحال الأرض وشرورها، وذلك من خلال أبعاده الزمانية والمكانية والفكرية..

والبعد الزماني للشعر هو اللغة والموسيقى، والبعد المكاني هو البناء الفني والخيال، وبقدر انسجامهما مع البعد الفكري الإنساني وتناغمهما معه يقترب الشعر من «النموذج» الذي يسعى الشاعر لتحقيقه، ويصبح أكثر استحقاقاً لاسمه، وأشدَّ اقتراباً من التعريف الإسلامي للفنّ.

وانطلاقاً من ذلك التعريف سنضع هذه الدراسة النموذجيّة الأولى لشريحة من الشعر العربي، دون تمييز بين عصوره، لنصل من ذلك إلى مشروع منهجٍ حديثٍ في النقد الإسلامي، يحسن، من بعد، تناوله بالمناقشة والتحليل والتعديل، حتى يغدو المشروع مذهباً مستوياً ناضجاً، قادراً على الارتفاع بشخصيته أمام المذاهب الأدبيَّة أو النقديّة الأخرى، وممّهداً السبل أمام ترسيخ قواعد الواقعيَّة الإسلامية المتطوّرة.

قال تأبط شرا:

١ ـ يا عيدُ مالَكَ من شوقٍ وإيراقِ ومَـرِّ طيفٍ عـلى الأهـوال طَـرَّاقِ
٢ ـ يسري على الأينِ والحيَّات محتفياً نفسي فـداؤكَ من سارٍ عـلى ساقِ
٣ ـ إنّي إذا خُلَّةٌ ضنَّت بنـائِلِهـا وأمسكتْ بضعيفِ الوصلِ أحذاقِ
٤ ـ نجوتُ منها نجائي من بجيلةَ إذ ألقيتُ ليلةَ خَبْتِ الـرهَطِ أرواقي
٥ ـ ليلةَ صاحوا وأغرَوا بي سراعَهُمُ بـالعَيكتين لـدَى مَعدَى ابنِ بَـرَّاقِ
٦ ـ كـأنما حَثْحَثـوا حُصَّـاً قـوادِمُـه أو أمَّ خِشْفٍ بـذي شَثٍّ وطُبَّـاقِ
٧ ـ لا شيءَ أسرعُ مني ليس ذا عُذَرٍ وذا جَنـاحٍ بجَنْب الـرَيـدِ خفَّـاقِ
٨ ـ حتى نجوتُ ولمَّا ينـزعوا سَلَبي بـوالـهٍ من قَبيصِ الشَـدِّ غيـداقِ
٩ ـ ولا أقول إذا ما خُلَّةٌ صَـرَمت يـا ويحَ نفسيَ مِن شـوقٍ وإشفاقِ
١٠ ـ لكنما عِوَلي، إن كنتُ ذا عِولٍ عـلى بصيرٍ بكسب الحمدِ سبَّـاقِ

---

(١) العيد: ما اعتاد وتكرر من حزن وشوق. مالك: ما أعظمك وأعجبك. أي ما هذا الذي تثيره فيّ من شوق وسهد أيها الطيف الزائر. طرَّاق: زائر الليل.

(٢) يسري: يسير ليلاً. الأين: التعب.

(٣) الخلَّة: الصديق، وتطلق على المذكّر والمؤنث والجمع. النائل: العطاء الذي يُنال. ضعيف الوصل: حبل ضعيف. الأحذاق: المتقطّع، جمع حذقة.

(٤) الخبت: الأرض اللينة. الرهط: اسم الموضع الذي جرت فيه الواقعة. ألقيت أرواقي، يقال: ألقى السحاب أرواقه، أي أوعيته، بمعنى: دفع بكل ما فيه من ماء دفعة واحدة، شبَّه نفسه بالسحاب حين استنفر كل قواه في عدوه السريع.

(٥) العيكتان: اسم موضع. معدَى: مصدر ميميّ أو اسم مكانٍ من عدا يعدو. عمرو بن براق: صديق الشاعر ورفيقه في هذه الواقعة.

(٦) حثحثوا: حرَّكوا. القوادم: مقدم ريش الأجنحة. الحُصُّ: جمع أحصّ، وهو ما تناثر ريشه وتكسر، يقصد بذلك ذَكَر النعام. الخِشف: ولد الظبية. الشَّثُّ والطُّبَّاق: نباتان طيبان يضمران الحيوان الذي يرعاهما ويشدان لحمه، والنعام والظباء من أسرع الحيوانات، يشبِّه نفسه بهما حين يركض.

(٧) العُذَر: جمع عذرة، وهي ما أقبل من شعر الناصية على وجه الفرس. الرَيد: أعلى الجبل.

(٨) السَلَب: ما يسلب في الحرب، أو عدَّة الفارس في القتال. الواله: المجنون. الشدّ القَبيص: الجري السريع. الغَيداق: الواسع.

(٩) صرمت: قطعت.

(١٠) عِوَلي: اعتمادي.

١١ ـ سبَّاقِ غاياتِ مجدٍ في عشيرته مُرجِّع الصوتِ هدّاً بين أرفاقِ
١٢ ـ عاري الظنابيبِ ممتدٍّ نواشِرُه مدلاجِ أدهَمَ واهي الماءِ غَسَّاقِ
١٣ ـ حمَّالِ ألويةٍ، شهَّادِ أنديةٍ قوَّالِ مُحكَمةٍ، جَوَّابِ آفاقِ
١٤ ـ فذاك همّي وغزوي أستغيثُ به إذا استغثتَ بضافي الرأس نَغَّاقِ
١٥ ـ كالحِقفِ حَدَّأه النامونَ قلتَ له ذو ثلّتين وذو بَهْمٍ وأرباقِ

يمكن توزيع سيرة حياة أية قصيدة آو تقسيم خطّها الإبداعي على ثلاث مراحل: منبع ومجرىً ومصبّ، أمَّا المنبع فهو الحادثة أو التجربة أو الانفعال الذي فجَّر مَلَكَة الشاعر ثم دعاها إلى سبك أفكاره وصوره المتولّدة عنه في أبيات موزونة، والمجرى هو القصيدة نفسها بعناصرها المكانيَّة والزمانيَّة والفكريَّة، أمَّا المصبّ فهو الأثر الجماليّ أو الأخلاقي الذي تتركه بعد ذلك في نفس القارىء أو المتذوّق.

ولا بدّ في دراستنا للقصيدة أن نوجه اهتمامنا إلى المجرى والمصب دون المنبع، حين نسعى إلى إصدار أحكامنا النقدية الملتزمة بالإسلام، إذ كثيراً ما يتضارب المنبع والمصب، فتولِّد الحادثة السوداء قصيدة بيضاء، وينعكس الانفعال السلبي المولِّد للقصيدة مصباحاً يضيء لمتذوقيها وجهاً إيجابيَّاً آخر

(١١) مرجِّع الصوت: مردِّد الصوت، كناية عن أنه الآمر الناهي. هدَّاً: حال منصوبة بمعنى: رافعاً صوته. الأرفاق: الرِفاق.

(١٢) الظنابيب: جمع ظنبوب، وهو حرف عظم الساق، والهزال صفة مستجادة في العدّائين. النواشر: عروق ظاهر الذراع. مدلاج: كثير سفر الليالي. الأدهم: الأسود، والمقصود هنا الليل. واهي الماء: ضعيف السحاب، أي سحابه لا يمسك الماء فمطره شديد. الغسَّاق: الشديد الظلمة.

(١٣) المُحْكَمة: الكلمة الفاصلة. جوَّاب آفاق: كثير السفر والغزو.

(١٤) همّي وغزوي: مقصدي. ضافي الرأس: كثير الشعر، نغَّاق: نعَّاق، كثير الكلام والادعاء، ويقال هذا أيضاً للراعي إذا زجر غنمه.

(١٥) الحِقف: ما اعوجَّ من الرمل. النامون: جمع النامي، من «نمى» بمعنى صعد وارتفع. حدَّأه: صلَّبه وقسَّاه، أي قسا واشتد لكثرة الناس الصاعدين عليه، يشبه رأسه بهذا الحقف. الثلَّة: القطعة من الغنم. البَهْم: أولاد الشاة. الأرباق: جمع ربق، وهو حبل يجعل كالحلقة يشدُّ به صغار الغنم لئلا ترضع، يُشَبِّهُ تلبّد شعر الراعي بالحقف القاسي الرمال، ثم يحقّره قائلاً: إنك راعٍ وعندك أغنامك، فمالك وللحرب. و(ذو) هنا: خبر لمبتدأ محذوف (أنت).

للحياة، وإذن لا ضرورة للربط بين طبيعة الانفعال والقصيدة، وبالأحرى لا ينبغي لنا أن نفعل ذلك حتى لا نعطي المنبع قوة توجيه المصبّ أو التأثير في نفوسنا، فنحكم على طبيعة هذا المصب أو التأثير واتجاهه الأخلاقي الأخير من خلال معرفتنا بطبيعة المنبع، أي الحادثة أو المناسبة أو الانفعال الذي ولَّد القصيدة، رغم أنهما كثيراً ما يتباعدان أو يتنافران.

هذا فيما يتعلَّق بمطلق قصيدة، ولكن قصيدة تُنمى إلى شاعرٍ جاهليٍّ هي أجدر بأن نهمِل منبعها، فالشكوك تحيط بحقيقة عصر مبدعها، بل تحيط بكثير من القصص التي نسجت حول حياته، من ذلك القصص التي صيغت حول بعض قصائده، كقصة زواجه من السعلاة، ومباضعته لها، ثم ضربها بالسيف، وطلبها منه أن يضربها ثانية، ثم رفضه ذلك لأنه يعلم أن الضربة الثانية تردّ الحياة للسعالي:

فقالت: ثنِّ، قلتُ لها رويداً مكانَكِ إنني ثَبْتُ الجَنان

وما دامت الشكوك التي تحيط بمنابع مثل هذه القصائد كبيرةً وكثيرة، فمن الطبيعي، إذا أردنا لأحكامنا أن تكون أكثر موضوعيَّةً، أن نفصل تماماً بين التجربة أو المنبع والقصيدة نفسها، إلا إذا تمطى حجم هذه التجربة ليستغرق جزءاً من القصيدة نفسها، أي إذا تداخل المنبع بالمجرى، ووردت عناصر من الحادثة أو المناسبة في ثنايا القصيدة نفسها، وحينئذ لا نستطيع أن نطّرح هذه العناصر جانباً، ما دامت قد دخلت في صلب المجرى أي القصيدة؛ ولكن من المهم هنا أن نتجنب الانزلاق بعيداً عن هذه العناصر فنصدّق كل ما رواه الرواة من تفصيلات أو إضافات لم تَرِد صراحة في نصّ القصيدة. إننا نريد أن ننتهي من ذلك كله إلى تقرير أنَّ النص وحده، منفصلاً عن الدوافع السابقة لوضعه، هو الفيصل في إصدار حكمنا على حقيقته الأخلاقية، بل نذهب إلى أبعد من هذا فنقول إنَّ الحكم الأخير على النَّص لا ينطلق من النَّص نفسه بقدر ما ينطلق من طبيعة الأثر الذي يتركه في نفوس متذوّقيه، وبتعبير آخر، من طبيعة المصبّ الذي ينتهي إليه، وهذا يعني من جانبٍ آخر، اطّراحنا لصاحب النّص نفسه، وتنحيته جانباً أثناء

حكمنا على النص، فقد نرى فيه رجل سوءٍ، ونرى في نصّه وجهاً آخر مخالفاً، فالإبداع الفني يعطي صورة أكثر صدقاً عن صاحبه من سيرة هذا الصاحب أو سلوكه(٩)، وما القصيدة مثلاً، في معظم حالاتها، إلا دفقةٌ شعوريةٌ تخرج من أعماق الشاعر لتكشف خباياه وتفضح أسرار نفسه، من حيث أراد أم لم يُرد، فنرى من خلالها الشاعر ببصائرنا لا أبصارنا، فتكشف لنا هذه البصائر ما لم تستطع الأبصار أن تكشفه في عناصر حياته أو سلوكه. وتأبط شرّاً، اللصّ الصعلوك، يبدو لنا في هذه الأبيات، إذا فصلناها عن القصَّة التي تُروى عن مناسبة نظمها، وعن الواقع التاريخي للشاعر، رجلا عفًّا، أبيّاً، كريم النفس، شديد العزم، قويّ الشكيمة، متقشفاً، زاهداً بمتاع الحياة وزخرفها، مُؤْثِراً الخشونة على اللين، والتعب على الدعة، والقوَّة على الضعف، وهو بهذا يقترب كثيراً من شخصيَّة المسلم النموذجي، حتى لتكاد الشخصيّتان تتطابقان، فهو يؤثر التمرد على قانون المترفين الذي فَرَضَ على الشاعر تلك المقدمات التقليدية المترفة التي تذهب بجزءٍ كبير من القصيدة، قبل أن يدخل الشاعر في الموضوع، ولعله كان يفضّل أن يستغني تماماً عن تلك المقدمات التي تُلهي الشاعر عن غايته من ناحية، وتحلِّق به بعيداً عن الواقع من ناحية أخرى، ومَن أكثر من الصعلوك التحاماً بالواقع وتداخلا معه؟ ولكنه يدرك في الوقت نفسه أنه لا يستطيع أن يقف وحده، في وجه التيار، وأن القواعد الفنّية الصارمة التي فرضها المترفون على القصيدة لا تسمح له بالانطلاق مرةً واحدةً من إسارها، ولكنَّه في الوقت نفسه يجاهدها، ويحاول بقوةٍ التخلُّصَ من حدَّتها والتخفيف من آثارها.

إنه يبدأ قصيدته بالغزل حقّاً، كما أراد لها المترفون، ولكنه يأبى أن يسرف في هذه المقدّمة، فيقصرها على أبيات ثلاثة، كأنما هو واجبٌ ثقيلٌ أراد أن يتخلَّص منه بأقصر السبل، ثم إنه يجد المسافة بعيدة بين واقعه الخشن والفتاة الجميلة المترفة التي فرضها المترفون على مقدّمات القصائد، فأنّى له أن يحقّق انسجاماً مقبولاً بين هذين الطرفين المتباعدين: شريدٍ مطاردٍ صعلوك، وجميلةٍ منعَّمةٍ نؤوم الضحى ترفل بالدمقس والحرير؟ إنه يفضّل لذلك أن يستحضر طيف الفتاة دون شخصها، فمن شأن الطيف أن يخفّف من مذاق

صاحبته، فلا يكون له حسّيتها ولا ترفها ولا نعومتها، ولكنه لا يكتفي بذلك، بل ينصرف تماماً عن الوصف الحسّي لهذا الطيف، مكتفياً بوصف سلوكه وتضحيته القاسية في سبيل الوصول إلى من يحبّ، متحمّلاً أذى القفار ومخاطرها، وساعياً للوصول إلى حبيبه، رغم الأهوال والمعارك التي يخوضها هذا الحبيب ليلَ نهار، وهو بين طاردٍ لعدوّه أو صيده، ومطارَدٍ منه.

ولكنه لا يقف عند هذه الحدود في التخفيف من التناقض بين الطرفين، إذ يأبى إلَّا أن يجعل من حبيبته، ممثّلةً بطيفها، صعلوكةً مثله، تمشي حافية القدمين في الليل البهيم، فوق الأفاعي، وعلى الأرض القاسية الوعرة.

والحقيقة أنَّه أصاب بهذا التقريب بين المتباعدين هدفاً آخر لا شكَّ أنه كان يسعى إليه منذ البداية، وذلك أنه كان مدرِكاً للدور الحقيقي للمقدّمة الغزليّة في التمهيد للموضوع والرمز إليه، فالحبيبة تبدو صعلوكةً لأنها ليست سوى تمهيدٍ لوصفِ حياة الصعلكة الذي سيأتي من بعد، إنها رمزٌ لتلك الحياة التي سيستغرق الحديث عنها النصُّ كلُّه بعد ذلك، وما أشبه حبيبته هذه به، كما يصف نفسه في الأبيات الخمسة (٤ ـ ٨) من ناحية، وبصديقه الأثير، كما يصفه في الأبيات الخمسة (١٠ ـ ١٤) من ناحية أخرى، وهو إتقانٌ فريدٌ للربط النفسي المتلاحم بين المقدّمة والموضوع.

وإلى جانب هذا التلاحم النفسي المتقن بين جزأي القصيدة الأساسين، استطاع تأبّط شرّاً أن يُحكم الربط العضويّ بينهما، فأضاف إلى التلاحم النفسيّ تلاحماً لغويّاً وخياليّاً وفكريّاً، حين حقّق النقلة من المقدمة إلى الموضوع بطريقة ماهرةٍ ذكية تدلّ على تمكّنه من صنعة الشعر وإتقانها؛ إنه يفرّ من الحبيبة التي تضنّ عليه بعطائها وتضحيتها فراره من القوم حين أحاطوا به وتمكّنوا منه وأسروه في المكان الذي أسماه بـ (الرهط)؛ هكذا يُداخِل بين الحبيبة والواقعة، بين المقدّمة والموضوع، مداخلةً ذكيةً تجعل من الطرف الأول ـ أي المقدّمة ـ فعلاً (نجوت) ومن الطرف الثاني ـ الموضوع ـ مفعولاً لذلك الفعل (نجائي)، فيحقّق التلاحم اللغويّ بين الاثنين، وكذلك تجعل من الطرف الأوّل مشبّهاً (نجوت) ومن الثاني مشبّهاً به (نجاتي)، فيحقق التلاحم

الخياليّ؛ ثم تجعل من الطرف الأوَّل (نجاةً من الحبيبة) ومن الطرف الثاني (نجاةً من قبيلة بجيلة) ويقابل بين النجاتين ـ وكلتاهما حقيقةٌ لا مجاز ـ فيحقّق التلاحم الفكريّ.

وكأنَّما أراد الشاعر أن يؤكد هذا التداخل بين المقدّمة والموضوع، فعاد، قبل أن يغادر وصف الواقعة إلى وصف الصديق، ليتكىء من جديد على رمزه الأول، الحبيبة، في البيت التاسع، فيجعل منها مرةً أخرى منطلقاً نحو الجزء الثاني من الموضوع، وهو بهذا يصرّ على أن يوحّد في أذهاننا بين خطّ الحبيبة وخطّ الصديق، فيجعل منهما واحداً، فهو لا يعتمد على حبيبة هاجرةٍ، بل على صديق وفيٍّ قويٍّ كريم، وكأنما صحَّ لديه أن يحلَّ مثل هذا الصديق محل مثل تلك الحبيبة، مما يؤكّد العلاقة الرمزيَّة التي أنشأها الشاعر بين الطرفين.

* * *

ولم يقتصر تمرّد الشاعر على البناء الفني للقصيدة وعلى التقاليد العربية المترفة التي أحكمت قوانين هذا البناء، ولا سيما في مقدّمته، بل تجاوزه إلى جزئيَّات الأفكار، فوجدناه يقف أمام الحبيبة وقفة المعتز برجولته، الممسك بزمام قلبه، فلا يترك لهواه العنان ليجرّه إلى ما لا ترضى المروءة والرجولة، بل إنه يطّرح الحبيبة بعيداً إن رأى منها تخاذلاً أو فتوراً، من غير أن يأبه لنداء قلبه ورغبته، وهو في هذا يخالف الخطّ السائد للعشَّاق من العرب الذين اعتادوا أن يتهالكوا أمام المحبوبة، وأن يريقوا ماء كرامتهم ورجولتهم في سبيل ودّها ورضاها.

ثم إنه يخرج على تلك الجزئيَّات الفكريَّة التقليديَّة، حين يضيف مكرمةً جديدة إلى قائمة المكرمات التي اعتاد الشعراء العرب أن يفتخروا بها: مكرمة العدْو السريع، وهي مكرمةٌ لا يمكن أن يفخر بها إلا صعلوكٌ، قدماه أثمن ما يملك في الحياة.

وأخيراً يأتي هذا الوصف المتفرد للصديق الصعلوك الذي لا يشبهه صديق نعرفه: رجلٌ شديد البأس خشن المعشر، حادّ الصوت، خفيف لحم

الساقين بارز عروق اليدين، يُكثر من السرى في الليل البهيم الشديد المطر، وهـو على ذلك، متزعّمٌ بين رفاقه، مسموع الكلمة، نافذ الرأي، كثـير التنقل بين البلاد، ثم لا يكتفي بوصف هذا الصديق الأثير الذي يعتمد عليه في حياته وفي غزواته، بل يبرز لنا الوجه الآخر للصورة: صديقٌ يـرعى الغنم، طال شَعره وتلبّد، وكثر كلامه وضعف، فلم يعد أكثر من زجرٍ للغنم أو دعوةٍ لها، وهو بعيدٌ كلَّ البعد عن الحرب ووسائلها.

إنها جميعاً جزئيَّاتٌ نابعةٌ من صلب الصحراء، ومن صميم الواقع، جزئيَّاتٌ نستشمُّ منها نكهة البادية، ونحسّ فيها حرارة التجربة المريرة التي يخوضها هذا المقاتل كل يوم، وصلابة النفس العربيَّة التي نفذت الصحراء إلى أعمق أعماقها، فغدت نموذجاً مركّزاً لتلك الحياة؛ لقد كان الإسلام يسعى إلى ترسيخ هذا النموذج الإنساني، وهو بمثل هذا النموذج كان يحقّق انتصاراته المتلاحقة منذ البداية: على النفس أولاً، وعلى أعداء الدين ثانياً، فالمسلم الحقيقي لا يستسلم إلى اللين والترف والضعف، والإسراف في المظاهر البعيدة عن الرجولة، والإكثار من الكلام الذي لا طائل وراءه، وإنما هو الرجل القـوي الجسد، الـرابط الجأش، الأبي النفس، العفّ الإزار، المتمـاسك الشخصيَّة، المَهيب الجانب، المحكَم الرأي، الوافر التجربة، القليل الكلام، الكثير الفِعال، وهي صفاتٌ لم يخرج عنها الشاعر هنا في وصفه لنفسه أو لصديقه الأثير، وإن كان لنا ما نأخذه عليه في جزئيّات أفكاره فهو اعتماده الكامل على صديقه ونفيه الاعتماد على غيره، مما يخالف الروح الإسلامية بوجوب التعويل على الله والتوكّل عليه بدايةً، وهو شذُوذٌ طفيفٌ غير واضحٍ تماماً هنا، ولا يضر كثيراً بالمحور الإسلامي العامّ للقصيدة، ولا سيما إذا كان الشعر جاهليّ العصر، وهذا يعفيه من إدراك ذلك الجانب التوحيديّ الدقيق.

* * *

ويواكب هذه الواقعيَّة الفكريَّة لدى الشاعر واقعيةٌ خياليةٌ، فهو لم يُعْنَ بالصور كما ينبغي لها أن تكون في الشعر، وكأنما غلب عليه الواقع، فهو يتنفَس ويملأ عليه حياته كيفما اتجه، فلم يجد الخيال منفذاً إلى شعره، وملأ

الواقع كلَّ شيءٍ فيه، فقلَّت الصور لديه، ولم تتجاوز في الأبيات الخمسة عشر هذه خمس صورٍ، بين تشبيه واستعارة، والتشبيه يغلب عنده على الاستعارة لأنه أكثر بدائيَّة، وأقرب إلى الواقعيَّة، وأقل إمعاناً في الخيال. وكأنما أدرك الشاعر أن إمعانه في هذا الخيال، واستغراقه فيه، وانصرافه إليه، من شأنه أن يطبعه بطابع الترف، وهو الأمر الذي ما فتئ يسعى إلى التمرد عليه في كل مقوّمات قصيدته، ولهذا لا نجده مهتماً بالبحث عن الصورة الجديدة المتفرّدة، فتشبيه العلاقة بالحبل صورةٌ قديمة وتكاد لكثرة الاستعمال تنقلب من مجازٍ إلى حقيقة، مهما كان عصر الشاعر موغلاً في القدم؛ أما تشبيه نجاته من الحبيبة بنجاته من قبيلة بجيلة فأمرٌ، إن رفعنا من قيمته في حديثنا عن البناء الفني للقصيدة، فلن نجده ذا قيمة خيالية كبيرة، لأنَّ تشبيه النجاة بنجاةٍ أخرى صنعةٌ لغوية أكثر منها خياليةً، مما يخفّف من قيمة الصورتين، وينال من درجة عمقهما، إلى جانب الصورة الثالثة التي يستعير فيها الجنون للركض السريع في البيت الثامن (بوالهٍ من قَبيص الشدّ) وهي استعارة ما تفتأ تتردّد على الألسن في كثير من المعاني (سرعةٌ مجنونة، تصرُّف مجنون، عملٌ مجنون...)، ويبقى أمامنا الاستعارة الجميلة في البيت الرابع (ألقيت أرواقي) فتشبيهه استنفاره لكلّ قواه أثناء الركض بإعطاء السحاب كلَّ مائه دفعةً واحدة صورةٌ جديدة وعميقةٌ في وقت واحد، وكذلك تشبيه رأس الراعي في البيت الخامس عشر بتلَّةٍ من الرمل المتلبِّد القاسي، وهي صورة واقعيَّةٌ وعميقة، وإن لم تصل في عمقها إلى مستوى الصورة السابقة، ولعل هاتين الصورتين وحدهما تؤكّدان أن مقوّم الخيال بين مقوّمات القصيدة الأخرى عند الشاعر ما يزال بخير، ورغم أن قواعد البلاغة لا تعترف بما جاء في البيت السادس على أنه تشبيهٌ يدخل في باب الصور أو الخيال ـ لأن خبر أداة التشبيه «كأنَّ» جاء فعلاً[١٠] ـ فإننا، من وجهة نظرٍ حديثة، لا نملك إلَّا أن نعترف بأن هذا من باب الخيال، وأن الحالة النحوية التي قاس بها البلاغيّون الصورة هنا لا يمكن أن تلغي حقيقة أن الشاعر لجأ إلى خياله حقّاً في ابتكاره لهذه العلاقة بين سرعة ركضه وسرعة النعام أو الغزلان، وبذلك نستطيع أن نضيف هاتين الصورتين إلى صور الشاعر الجديدة في النَّص.

أما الكناية والمجاز فهما كثيران في القصيدة، والعلاقات البيانيَّة فيهما قائمةٌ على غير التشبيه، وهي علاقةٌ لا ترقى، في رأينا، إلى مرتبة الصورة، فعمل الخيال فيها ضعيفٌ إن لم يكن معدوماً، ولا يمكن أن يقاس بعمله في التشبيه أو الاستعارة؛ ولا سيَّما في هذه الأخيرة.

ومن المهمّ أن نؤكّد هنا ارتباط الشاعر بالواقع حتى وهو ينطلق في فضاء الخيال، فنكهة الصحراء والبيئة القاسية واضحةٌ في صوره ووضوحها في أفكاره: الحبال المتقطّعة، النجاة والعدو السريع، إلقاء السحاب للماء بغزارة، ذكر النعام الفزع، الظبية الحريصة على صغارها، الركض المجنون، تلَّة الرمل الصلبة.. إن الارتباط الشديد لهذه الصور بالواقع حقق لها تكاملاً نفسيًّا يجعل منها، بوصفها صوراً جزئيةً متوزّعةً على الأبيات، مشهداً كبيراً متكاملاً يستغرق القصيدة كلَّها، من غير أن نلاحظ تفتّتاً أو تبعثراً نفسياً أو عضوياً في جزئيّات هذا المشهد.

* * *

وكأنَّنا بتأبط شراً يأبى إلا أن يمارس تمرده على كل المقوّمات الأساسية للنصّ، ففي لغة القصيدة نكهةٌ جديدة علينا نكاد لا نعرفها لدى شاعرٍ آخر من عصر الشاعر أو بعده؛ هذه النكهة تبدو في كلا العنصرين اللغويين الأساسيين: التراكيب والألفاظ، فالتركيب التعجّبيّ (مالَك) بمعنى (ما أعظمك) في البيت الأوَّل لا نعهده أبداً عند الشعراء العرب أو كتَّابهم، وإسناده المصدر (مرّ) إلى الطيف في الوقت الذي يعطف فيه هذا المصدر على مصدرين آخرين نسبهما إلى (العيد) من قبل، والذي هو نفسه الطيف الذي أضاف إليه المصدر (مرّ) تركيبٌ نحويٌّ تجد قواعد النحو صعوبةً كبيرةً في تقبّله أو تحليله، وهذا التداخل الغريب بين الصفات والموصوفات في شطر البيت الثامن، والذي أدّى إليه التقديم والتأخير الشديدان في قوله: (بوالهٍ من قَبيصِ الشدِّ غَيْداقِ) بدلاً من (بشدٍّ قبيصٍ والهٍ غيداق)، وكذلك استثناؤه (بليس) في البيت السابع، وإتيانه بالحال مصدراً في قوله (هدًّا) من البيت الحادي عشر، وحذفه ضمير المخاطب (أنت) قبل خبره، وهو أحد الأسماء

الستَّة (ذو) في البيت الخامس عشر، ثم إكثاره من الاستغناء بالصفة عن الموصوف، تصريحاً أو كناية، كاستغنائه (بضعيف الوصل) عن (الحبل) و(بسراعِهِم) عن (الرجال) و(بالحصّ قوادمُهُ) عن (الظليم) و (بأم الخشف) عن (الغزالة) و(بذا العُذَر) عن (الحصان) و (بذا الجناح) عن (الطير) و(بالأدهم) عن (الليل) و (بالمحكمة) عن (الكلمات) و (بضافي الرأس) عن (الراعي) هذا كله يزيد من إحساسنا بالنكهة اللغوية المميزة والمتفردة للشاعر.

وتدعِّم الألفاظ بعض الشيء من هذا الإحساس، ولا سيما تلك التي نكاد لا نعرفها، باشتقاقها وصياغتها وبنائها وليس في جذرها اللغويّ، إلا عند الشاعر، كما في الألفاظ (عيد، أحذاق، أرفاق، نامون) وهي قريبةٌ بجذورها إلى أفهامنا، رغم دلالتها الجديدة في صياغتها الحالية، خلافاً للألفاظ الغريبة التي تكثر في النص من غير أن تبرز شخصيَّة الشاعر اللغوية أو تقوي من نكهتها المتفرِّدة، وهي ألفاظٌ مستَمَدَّةٌ من طبيعة الحياة الجاهلية المتبدّية، والواقع الصلب الذي كان الشاعر يحياه، وهي بهذا تدعّم من واقعيَّة النص وتطبعه بالطابع الصحراوي والقتاليّ الخشن الذي طبع أيام الشاعر، ليلَها ونهارَها.

* * *

وجديرٌ بموسيقا النص، والعنصر الغالب فيها هو اللغة، أن تتفق مع المقوّمات الأخرى في تغذية واقعيَّة النصّ وطبعه بالخشونة التي تَسِمُ تلك الواقعيَّة فيختار الشاعر لقصيدته رويّاً من أكثر حروف العربيَّة خشونةً، إن لم يكن أخشنها على الإطلاق، وهو حرف القاف، ثم يكثر من هذا الحرف وغيره من الحروف القاسية في حشو الأبيات كالطاء والضاد والخاء والشين والثاء، والحروف المشدَّدة كالدال والباء والجيم، وكثيراً ما يؤدّي اجتماع الحروف بطريقةٍ معيَّنةٍ ضمن الكلمة الواحدة إلى مثل تلك الخشونة، من غير أن تكون هذه الحروف، منفردةً، مطبوعةً بهذا الطابع، كما في الألفاظ (الأيْن، حَثْحَثوا، شثَّ، غَيْداق، أرفاق مِدلاج، نغَّاق، أرواق، العَيْكَتَيْن) كما قد يؤدّي اجتماع الألفاظ بعضها إلى بعض إلى هذه النتيجة نفسها،

ولا سيَّما أنَّ هناك طمحاً واضح البروز من ملامح الشاعر الموسيقيَّة يمكن أن نطلق عليه اسم «التراكم الصوتي» وهو اجتماع الألفاظ التي تحمل الحروف المتشابهة أو المتقاربة في المخارج بعضها إلى جانب بعض في أجزاء عديدةٍ من القصيدة، وهو أمر عجيبٌ لا نعرفه عند شاعرٍ آخر، ولنلاحظ اجتماع حرف القاف في الكلمتين المتجاورتين (شوقٍ) و (إيراق) والحاء في (والحيَّات محتفياً) والفاء في (نفسي فداؤك) والسين في (سارٍ على ساق) والجيم في (نجوتُ منها نجائي من بَجيلةَ) والتاء في (ألقيتُ ليلةَ خبت) والعين في (سراعُهُمُ بالعيكتين لدى معدَى) والحاء في (حَثْحَثوا حُصّاً) والشين والذال والثاء في (خشْفٍ بذي شَثٍّ) والسين في (أسرعُ مني ليس) والذال في (ذا عُذَرٍ وذا) والجيم والنون في (جناحٍ بجَنب) والشين في (شوقٍ وإشفاق) والعين في (عِوَلٍ على) والسين في (بكسْبِ الحمدِ سبَّاق، سبَّاق) والدال في (ممتدٍّ نواشرُه مدلاجٍ أدهمَ) والهاء في (أدهمَ واهي) والغين في (غزوي أستغيثُ به إذا استغثتَ) والذال والثاء في (ذو ثلَّتين وذو)؛ وهذا «التراكم الصوتي» يصيب اللسان بالتعثّر في غالب الأحيان، فيزيد ذلك من خشونة الموسيقا وإيحائها بالقوة والقسوة اللتين تطبعان أفكار الشاعر وصوره ولغته جميعاً، وتُحكمان من ربط القصيدة بواقعه المعيش.

* * *

إن السمة الواقعيَّة الواضحة التي تطبع المقوّمات الفكرية والخياليَّة واللغويَّة والموسيقيَّة للنص تقوي من بنائه الفني، وتزيده تماسكاً وترابطاً وإحكاماً، وتقربه من الروح الإسلامية الهادفة للشعر، ونعني بها دعوة الإسلام الشعراء إلى التعبير عن واقعهم، وهجر الكاذب من القول، والمبتذل من الترف الفني، والضعف الخلقي، والليونة في العيش، وإيثار جوانب الخشونة في الحياة، والقوّة في البناء الجسدي، والعفَّة في الحب، والترفّع عن المذلّة لغير الله ورسوله والمؤمنين.

ونستطيع أن نعدّ دراستنا الفنية لهذا النص الشعري نموذجاً مثالياً للدراسة الإسلامية للنصوص الأدبية، شعرها ونثرها، فما أردنا من هذه

الدراسة الشعر بذاته، ولكن الشعر كان هنا، بوصفه أكثر الفنون شمولاً للوسائل الفنية، أداةً للإمساك بأي نص أدبي نريد أن نتجرد في دراسته من المعطيات الجاهلية التي غلبتنا على أمرنا في دراساتنا، وأن ننظر إليه نظـرةً فطريَّةً نقيَّةً هي في الحقيقة نظرة الإسلام السليمة إلى الحياة وإلى الفكر وإلى الفن، ولعل الفصول القادمة من الدراسات النقدية، في الشعر وفي النثر، تستطيع أن تقرب إلينا الأمور أكثر، وأن توضّح بالتفصيل ما غمض علينا قبلها بالإيجاز.

الهوامش

(١) ربما كان أولهم بروكلمان، ثم حسن توفيق العدل وجرجي زيدان، وراجع كتاب (مناهج الدراسة الأدبية) للدكتور شكري فيصل.
والتقسيم الفني الذي ذهب إليه الدكتور ضيف في كتابه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) فوزَّع الشعر العربي بين ثلاث مراحل: صنعة، وتصنيع، وتصنع، تقسيم يتخلى عن الحدود الزمنية أو المكانية ولكنه يغفل الجانب الفكري من الفن الشعري.

(٢) عن عبدالله بن مسعود قال: «خطّ لنا رسول الله ﷺ خطًا، ثم قال هذا سبيل الله، ثم خط خطوطاً عن يمينه وعن شماله، ثم قال: هذه سبل متفرقة على كل سبيل منها شيطان يدعو إليه، ثم قرأ: (وأنّ هذا صراطي مستقيماً فاتبعوه ولا تتبعوا السبل فتفرّق بكم عن سبيله)» رواه البخاري.

(٣) الجمعة: (٢).

(٤) الأعراف: (١٥٨).

(٥) العلق: (٥)، وانظر تفصيل ذلك الرأي في مقالة محمد جعفر الفلوارى (حول معنى الأميَّة) بمجلة (الدراسات الإسلامية) الصادرة عن مجمع البحوث الإسلامية في إسلام آباد بباكستان ـ المجلد ١٥ العدد ٣ سبتمبر ١٩٨٠ م.
ولا يعني ذلك أننا نذهب مذهب القائلين بعدم أميّة الرسول ﷺ، ولكننا نسوق رأيهم هنا للاستئناس.

(٦) خلافاً لما يذهب إليه المفكر الإسلامي الكبير محمد قطب في كتابه «جاهلية القرن العشرين (ص ٣٢». . بيروت ١٩٨٢.

(٧) وهذا ما تنصّ عليه آيات كثيرة من القرآن الكريم «هو سمَّاكم المسلمين من قبل» النمل (٣١)، «ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلماً» آل عمران.

(٨) هكذا يرد المصطلح في القرآن الكريم: ﴿ يظنّون بالله غيرَ الحق ظَنَّ الجاهلية ﴾ آل عمران (١٥٤)، ﴿ أفحكم الجاهليَّةِ يبغون، ومن أحسنُ من اللَّهِ حكماً لقومٍ يوقنون ﴾ المائدة: (٥٠)، ﴿ وقرْنَ في بيوتِكُنَّ ولا تبرجْنَ تبرُّجَ الجاهليَّة الأولى ﴾ الأحزاب: (٣٣)، ﴿ إذ جعل الذين كفروا في قلوبهم الحميَّة حميَّةَ الجاهليَّة﴾ الفتح: (٤٨).
وهكذا يَردُ في بعض الحديث الشريف: «أعيَّرته بأمّه إنك امرؤٌ فيك جاهليَّة»، «من فارق الجماعة

فمات، إلا مات ميتة الجاهلية»، «ليس منا من لطم الخدود وشق الجيوب ودعا بدعوى الجاهلية» رواها البخاري، وروى أبو داود «وإن من العلم جهلاً وإنّ من الشعر حِكَماً.

ـ هو ثابت بن جابر بن سفيان. كان أحد لصوص العرب وصعاليكهم في الجاهليَّة، توفّي عام (٨٠) ق هـ، وهو خال الشنفرى وقرينه، وهما من أعدى عدَّائي العرب، لم تلحقهما الخيل، وفي لسان العرب (٢:١٣٨) ما يفهم فيه أنه إسلامي العصر، ويصف في هذه الأبيات الطيف، ثم حادث هربه من قبيلة بجيلة حين أرصدت له كميناً على ماءٍ فأَسَرَته، ودبَّر حيلةً مع قرينيه الشنفرَى وعمرو بن برَّاق، تمكَّنوا بها جميعاً من النجاة عدواً على أقدامهم، ويُتبع ذلك بوصفٍ للصديق الأثير لديه ومقارنته مع أصدقاءه الآخرين، وأصل النصّ في كتاب «المفضّليات» ستة وعشرون بيتاً، اكتفينا منها بالخمسة عشر الأوائل.

(٩) عن ابن أبي شيبة أن النبيّ ﷺ أردف الشريد، فقال له: «أتروي من شعر أميَّة بن أبي الصلت شيئاً؟» قال: نعم. قال، فأنشده، فجعل يقول بين كل قافيتين: «هيه»، أي زدني، حتى أنشده مائة قافية، فقال: «هذا رجل آمن لسانه وكفر قلبه».

(١٠) (كأن) مكفوفة هنا عن العمل وهذا لا يغير من واقع القاعدة البلاغية شيئاً، فاستبدالنا (كأنهم) أو (كأن الأمر)، بـ (كأنما) لا يؤثر في وضع الصورة البلاغي تبعاً للقاعدة المذكورة.

الباب الثاني
في الشعر



الفَصَل الأوَّل

نَظَرِيَّةُ الشِّعرِ الحَدِيْث

القَاعدة والمنهج والواقع الإسلامي

«شعرٌ أَوْ لا شعر» مبدأ ترفعه الأطراف المتنازعة كلها حول حقيقة الشعر، سلاحاً يحاول كلٌّ منها أن يُسكت به الآخر، في خصامٍ أزلي ما توقَّف ولن ينتهي.

ويقف الناقد العاقل ملتزماً الحذر في إصدار أحكامه على أي من الفريقين ما دامت المعركة حاميةً بينهما، متريثاً حتى تهدأ حدَّة القتال، وينأى عنه أذى الأطراف المتنازعة، فيتقدم جريئاً برأيه غير عابىءٍ بالنتائج.

أما الناقد الأقلّ تعقّلاً فلا يأبه بمثل تلك العواقب الخطيرة التي قد يتساقط شررها على رأسه، فيقحم نفسه وسط المعمعة، محاولاً أن يفصل بين الفريقين ويحكم لكل منهما أو عليه من خلال الحقائق التي يفرضها ضميره العلمي، وأخشى أنني حتى في نقدي التنظيري هذا قد اخترت بسذاجةٍ أن أكون من الفريق الأخير.

إن الموازين التي يمسك بها نقَّاد الشعر الحديث قد أسقطتها حدَّة المغركة من أيديهم، ثم لم يجرؤوا على التقاطها من جديد ليعيدوا الفرقاء المتنازعين إلى توازنهم الموضوعي، وغدا النقد أشلَّ عاجزاً عن توجيه أحكامه أو حتى ملاحظاته إلى أي من الفرقاء، ثم لم يلبث أن حل محل هذا النقد الحقيقي نقدٌ مزيف سارع إلى ملء الفراغ الكبير الذي أوجده تراجع الأوَّل، لقد حاول أن يمالىء الأطراف على أنواعها، بتخلّيه عن القاعدة والموضوعيَّة، حيناً، أو يمالىء نفسه بأن يقنع أصحابُه أنفسهم بأنَّهم نقَّادٌ حقيقيّون، حيناً آخر، وهكذا تضيع القاعدة الموضوعيَّة بين حذر النقد الحقيقي وجموح النقد المزيَّف.

ولكي يكون الناقد الحقيقي أكثر جرأةً في ممارسة نقده تحت هذه الظروف القاسية، ومن ثم أكثر اطمئناناً إلى النتائج التي يتوصَّل إليها في هذا النقد، لا بدَّ له من سلاح قاطع يخوض به معركته الخطرة هذه، ولذا كان لزاماً عليه أن يصدر عن منهجٍ يأخذ نفسه به، منهجٍ يقيه منزلقات النقد المزيَّف من ناحية، ويدفع عنه، إلى حدٍّ ما، أذى الأطراف المتحاربة من ناحيةٍ أخرى، فهذا المنهج هو السلاح الذي يمكن أن يخرجه من المعركة سالماً، هذا إذا لم يستطع أن يحقق انتصاراً ولو مؤقتاً فيها.

وصدور الناقد عن الإسلام في هذا المنهج لا يتناقض مع الموضوعيّة المتوخَّاة، فعلى الرغم من أن الإسلام عاطفةٌ وعقلٌ معاً، روحٌ ومادَّة، فإننا لن نعجز، في نقد موضوعي حديثٍ يحاول أن يشقَّ للمنهج الإسلامي طريقه الصعبة عبر زحمة الجاهليَّات المحليَّة والمستوردة، لن نعجز عن التخلي، مؤقتاً أو مرحلياً، عن الجزء العاطفي من البناء الإسلامي، أو لنقلْ عن إخضاع هذا الجزء العاطفي للآخر العقليّ، لأن لغة الحضارة الحديثة ـ على شوهتها ـ هي لغة العقل، ولن يفهم أصحاب الأبصار فيها إلا بزواياهم الحسّية الإنسانيَّة القاصرة، لأنهم لا يملكون البصيرة الإسلامية الكفيلة بوضع أيديهم على الجانب الروحي أو العاطفي في الإسلام ليتحسَّسوه ويؤمنوا بحقيقته ومظاهره.

وإذْ نُخضع الجانب العاطفي في الإسلام للآخر العقليّ ـ مرحليًّا ـ فهذا لا يعني إلغاء الأول لصالح الثاني، ولكنه محاولةٌ (لعقلنة) كل ما هو قابلٌ لذلك، فلم تتضارب عاطفة أو روح في الإسلام مرة من المرَّات مع العقل، وقد يعجز العقل كثيراً عن اللحاق بهما، ولكن هذا القصور في العقل لم يُظهر أبداً تناقضاً بينه وبين الإسلام، إن كلَّ ما قدَّمه العقل الإنساني حتى الآن، وهو الذي يتطوّر وفقاً لمتوالية حسابية مذهلة لم تعرفها البشرية أبداً قبل القرون الأخيرة، كان يؤيّد أو يؤكّد أو يفسّر جوانب من الإسلام كانت مجهولةً حتى عند معتنقيه، فجاء العقل ليكشف عن أسرارها، وأكَّد حتى علماء الغرب بقاء الحقائق الثابتة في القرآن الكريم رغم مرور الزمن، وتغيُّر الحقائق التي وردت في كلّ من الإنجيل والتوراة[1].

وهذا لا يعني إخضاع الإسلام للعقل، فمن صفات العقل القصور، ومن صفات دين الله الكمال، والقاصر لا يدرك الكامل، وعدم إدراك العقل لكلّ الحقائق الإسلاميَّة راجعٌ إلى قصوره عنها، ومع ذلك فكل خطوة خطاها العقل الإنساني إلى الآن كانت تقترب بأصحاب الاتجاه العقليّ من الإسلام، سواءٌ أوَعَوا هذا أم لا، ولا يهمنا وعيهم لهذه الحقيقة بقدر ما تهمّنا الحقيقة نفسها، وهي أنَّ العقل، على قصوره، مع الإسلام دائماً، أو مع ما يستطيع أن يدركه منه، وستكون وقفتنا، لهذا السبب، قاصرة على هذا الجانب وحده، حتى نخاطب الناس على قدر عقولهم، فدراستنا ليست للمسلمين وحدهم، بل للناس كافةً على اختلاف مشاربهم.

وإذ يتسلَّح الناقد بالمنهج واقياً له من المنزلقات الخطرة، كان على الشعراء، الذين يُكتب لهم أن يكونوا جديرين بهذا الاسم في النهاية، أن يتخذوا لهم سلاحاً أيضاً يضمن لهم الوقاية من منزلقات فنهم الصعب من ناحية، ومن سطوة المنهج الذي اتخذه الناقد سلاحاً له، من ناحيةٍ أخرى، وبدهي أن تكون القاعدة سلاح هؤلاء الشعراء.

وهكذا يقف المنهج في النقد بإزاء القاعدة في الفنّ، ونستبق المعترضين فنقول: إن القاعدة في الفنّ لا تعني قتل الإبداع، مثلما كان المنهج في النقد لا يعني تخلّي الناقد عن ذاته، فالقاعدة في الأدب والإبداع الفني ليست هي القاعدة في العلوم الرياضيَّة، إنها قاعدة بقدر ما تجد من يشذّ عنها؛ ويتراوح شذوذ الشعراء عن قواعدهم بين شذوذ الارتباط والأصالة، وشذوذ التخلي والانخلاع، وأولى بنا أن نسمي الأوَّل (التفرُّد) ونترك للثاني اسمه الجدير به (الشذوذ).

ولكي يتضح لنا الفرق بين الشذوذ والتفرّد لا بدَّ من التمييز بين القاعدة والعرف؛ إن الفنون جميعاً لا تكون كذلك إلَّا بعد أن تستقرّ لها على الزمن أسسٌ تكون بمثابة الإطار الذي يعمل الفنان داخله دون أن يملك الخروج عنه، فإذا تجرَّأ على التمرّد عليه وكسر طوقه، تحطَّم الفنّ الذي يمارسه، أو خرج، في أحسن الأحوال، وحين تتيسَّر له الموهبة الإبداعيَّة المتفوّقة، إلى فنٍّ جديد

لا يمكن أن ينتمي إلى الفنّ الأوَّل؛ هذا الإطار الأساسي الذي يلتزم به الفنَّان دون أن يمتلك الحقَّ بالخروج عنه هو ما نصطلح عليه باسم (القواعد).

ولكنَّ القاعدة ليست كلَّ شيءٍ في الفنّ، وثباتها لا يعني جموده والتخلّي عن تطويره وتجدّده؛ إن من حقّ الفنان أن يضيف إلى القواعد القديمة أُسُساً جديدة قد تثبت على الزمن إذا امتلكت عناصر الاستمرار ـ وهي صفة ليست سهلة المنال ـ فتتحول إلى قواعد أخرى تنضم إلى القواعد القديمة للفنّ، التي بدأت البداية نفسها من قبل، ومن حقّ الفنَّان أيضاً أن يطور القاعدة القديمة أو يعدّل فيها من غير أن يكون له الحقّ في إلغائها وإحلال قاعدة جديدة محلها، وإلا تغيَّرت طبيعة الفنّ النوعيَّة وانقلب إلى فن آخر، إنه تغير في «جنس» الفنّ يحوّله إلى جنسٍ آخر مختلف.

وإلى جانب القاعدة، تتراكم في الفنّ على السنين ألوانٌ من الإضافات والتزيينات والتحسينات لا تأخذ شكل قاعدةٍ لأنَّها لا تتصل بالجوهر، والتخلّي عنها أو تغييرها لا يؤدّي إلى تغير «جنسي» في الفنّ، ولذا لا تكون لها أهميَّة الأولى، وهذا ما نصطلح عليه باسم (الأعراف).

إن للفنَّان أن «يطوّر» القاعدة وأن يضيف قواعد جديدة، وأن يغير العرف[٢] وأن يضيف أعرافاً جديدة، فإذا تطاول على القاعدة فغيرها أو ألغاها عُدَّ عمله هذا «شذوذاً» وهو ساقطٌ في حسابات الفنّ والإبداع، وإن أضاف إليها أو «طوَّرها» وأضاف إلى الأعراف أو «غيَّرها» كان عمله «تفرداً» وهو أمر لا بدَّ منه للفنان العبقري المبدع، فاستمرار حياة أي فن وتجدّده رهنٌ بتوفر فنانين يملكون موهبة التفرّد هذه، لأنهم وحدهم القادرون على الإضافة إليه ومنحه الهواء المتجدّد الضروري لاستمرار حياته.

هذه التعريفات للقاعدة والعرف، وللشذوذ والتفرّد، تنتهي بنا إلى وضع تعريف لمعنى «الأصالة» أو «الشخصية» في الفنّ، فلكلّ فنٍّ شخصيته التاريخيَّة، بل إن لكلّ فنٍّ شخصيَّته الإقليميَّة، إن للموسيقا شخصيَّة عالميَّةً تحدّدها أسسٌ عامَّةٌ تشترك فيها كلُّ موسيقا العالم منذ بداية التاريخ، ولكنْ تظلّ هناك أسسٌ خاصَّةٌ تتفرَّد بها شخصيَّة الموسيقا الهنديَّة عن شخصيَّة الموسيقا العربيَّة عن

شخصيَّة الموسيقا الإفريقية، وهكذا، ولا يملك أحدٌ أن يجرّد أيَّ فنٍّ من شخصيَّته التاريخيَّة والإقليميَّة تجريداً كاملاً، والشخصية من «الشخص» والشخص هو الذات التي كوَّنها الحاضر المتحوَّل إلى ماضٍ، فكلّ لحظة حاضرةٍ ستكون مع اللحظة التالية مجرَّد لحظة مضت، وما الشخص إلاَّ مجموع لحظات متحولة تتراكم لتكون منها الساعات فالأيام فالسنون، إنَّه إذن مجموع الماضي ـ الذي كان حاضراً ـ والحاضر ـ الذي ما يفتأ يتحوَّل إلى ماضٍ ـ إنه باختصار: الماضي والحاضر معاً، وإذن فالأصالة أو الحفاظ على الشخصية يعنيان الحفاظ على محور الماضي ـ الحاضر الذي ينتظم كلَّ الموجودات، وعندما يهم أحدنا بفصل الماضي عن الحاضر فكأنه يريد فَصْل بعض الشخص عن بعضه الآخر، أي قتله؛ وفصْل حاضر الفن عن ماضيه يعني القضاء على أصالته أو شخصيَّته، أي القضاء على وحدة عضويَّته، أي القضاء عليه.

والخلط كبيرٌ بين الأصالة والتقليد، أي بين الحفاظ على الشخصيَّة وجمود هذه الشخصية، وكذلك بين تطوّرها وتغيرها؛ «فالثبات» الذي يتهم به بعضهم[٣] المسلمين هو الجمود عنده، بينما هو الحفاظ على الشخصيَّة عند المسلمين، و«التحول» الذي يريدونه لهم هو «التغير» أي الانعتاق من الشخصية، بينما يريده المسلمون «تطوراً» لا يلغي شخصيتهم أو يقضي عليها، إنَّ الإسلام لا يدعو إلى «الجمود» بل إلى «الثبات» ولا يقبل «التحوّل» أو «التغير» ولكنه يدعو إلى «التطوّر» أو «التجدّد»، والمسلمون الذين «ثبتوا» على الإسلام حققوا أكبر حضارة عرفتها البشرية على الإطلاق حتى ذلك الحين، وحين «تخلّوا» عنه في جانب و«جمدوا» على نصوصه، دون محاولة إسقاطها على العصر واستخراج أحكامٍ جديدةٍ تستوعب حياتهم المتغيّرة من جانب آخر، تراجعوا تراجعاً حضاريًّاً مريعاً جعل منهم الآن ـ وهم يعيشون العصر الذي دعوه بعصر النهضة ـ في مؤخّرة الأمم؛ لقد سقطوا سقوطاً حضاريًّاً مزدوجاً، إنَّه سقوطٌ في الجمود، حين أهملوا إعمال العقل، وسقوطٌ في التخلي، حين تخلّوا عن أركان الإسلام ومبادئه الأساسية إلى غيرها؛ إن انصرافهم عن العقل ـ خلافاً لروح الإسلام ـ أوقعهم في الجمود والتأخر، في الوقت الذي لم يثبتوا فيه على ما يجب أن يثبتوا عليه من مبادىء الإسلام، وكان جديراً بهم أن

يعتزّوا على الغربيين بالعقل الذي كشف به هؤلاء أسرار الدنيا دون أسرار الدين، على حين كشف المسلمون به بعض أسرار الدين دون أسرار الدنيا، رغم أنهم قادرون، بل مدعوون دينياً، إلى أن يكشفوا به كل ما يطيقون كشفه من أسرار الدين والدنيا ـ «قل سيروا في الأرض.. أولم يروا.. أفلا ينظرون... أوَلَمْ يتفكّروا...» إن الحديث الشريف الذي ينطلق منه هؤلاء في اتهام المسلمين بالجمود «عليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين من بعدي» لا يعني الجمود ـ كما أرادوا أن يزيّفوا ـ بل يعني الثبات، وأولئك الذين حققوا الإبداع في التاريخ الإسلامي ليسوا هم الذين خرجوا عن خطّ الإسلام والسنة ـ كما يذهبون ـ من رافضةٍ وباطنيَّة ومتزندقة وملاحدة؛ بل هم الذين ثاروا على الجمود وأصروا على الثبات، ورفضوا التحوّل ونادوا بالتطوّر، وإن الحدود لدقيقةٌ بين جناحي كل طرف، وكثيراً ما انزلق بعضهم من شَرَف الثبات إلى درْك الجمود، ومن قمة التطوّر إلى حضيض التحوّل، وهو منزَلقٌ شيطاني كثيراً ما يعترض العلماء، ولكن معظمهم ينجو منه بما رزقه الله من بصيرة هي فضلٌ من الله على المؤمن العالم وتجلَّةٌ له وتشريفٌ لقدره، مصداقاً لقوله تعالى: ﴿ إنَّما يخشى اللَّهَ من عباده العلماءُ ﴾، وإذن فالثبات الذي يدعونا إليه الرسول ﷺ هو الذي حوَّل المسلمين، ومعهم العالم الذي فتحوه، من الجهل إلى النور، وجعل الخطّ البيانيّ لحضارتهم يتصاعد ما تمسَّكوا به وينحدر ما تخلّوا عنه، ولئن دعانا حديثه السابق إلى الثبات فلقد دعانا حديثه الآخر ـ الذي يتجاهل وجوده المغرضون ـ إلى التطوّر والتجدد والكشف: «من سنّ سنة حسنةً فله أجرها وأجر من عمل بها إلى يوم القيامة...».

هذه التعريفات كان لابـدَّ منها قبل الدخول في دراسة القاعدة والمنهج ومصادرهما وواقعهما ومدى ارتباطه بالواقع الإسلامي المعيش.

مصادر القاعدة والمنهج:

كيف يصل الشاعر إلى القاعدة وما مصادرها؟ وكيف يضع الناقد منهجه بإزاء تلك القاعدة، وما مصادر هذا المنهج؟

إنَّ التراث هو المحطّ الأول لأنظار الشاعر حين يريد أن يستند إلى

القاعدة، فالإرث الشعري الذي يمتدّ إلى أكثر من خمسة عشر قرناً في التاريخ أضحى راسخاً في وجدان الشاعر، وكذلك في وجدان المتذوق الذي يبدع له قصائده، وإذا تجاهل الشاعر هذه الحقيقة انقطعت الصلة بينه وبين المتذوق، أو ضعفت على الأقلّ، تبعاً لمقدار تجاهل الشاعر للتراث أو اهتمامه به وهو يمارس القاعدة، وهذا التراث هو الجذور التي تغذّي الواقع وتمنحه الروح، إذا كان الحاضر يمنحه الجدّة والشباب، وذلك يعني أن البيئة تشارك أيضاً في وضع القاعدة أو بالأحرى في إخراجها بصياغتها الجديدة، فالتطوّر الذي يصيب القاعدة، والتغيير الذي يصيب العرف، ثم الإضافات الجديدة عليهما، لا بدَّ أن تكون جميعاً انعكاساً لرغبات البيئة الحاضرة وإرادتها في التغيير، وهي إرادة مستمرَّة التطوّر تبعاً لتطور المجتمع ذاته ثقافيَّاً واجتماعياً واقتصاديَّاً وعَقَديَّاً؛ والشاعر يستجيب تلقائيَّاً لهذه الإرادة استجابة غير شعوريةٍ على الأغلب، لأنه جزءٌ منها أيضاً، من غير أن ينسى طبيعة الشعر التاريخيَّة والإقليميَّة، فالفن الشعري نفسه، بغض النظر عن الجانب التراثي منه، مصدرٌ هامٌّ آخر من مصادر الشاعر، ولا بدَّ أن يحافظ على شخصيَّة هذا الفن حين يستجيب إلى رغبات البيئة في التجديد، وإلَّا انزلق إلى مَهاوٍ لا علاقة لها بفن الشعر.

وعلى ذلك يحتل التفرّد المكانة الأهمّ بين مصادر القاعدة عند الشاعر، فالتفرد أوَّلاً، وحسن تمييز الشاعر له من الشذوذ ثانياً، يمنحان الشاعر الجدارة بحمل هذا الاسم، والشاعر الذي يفقد مصدر التفرد، فيظهر عاجزاً عن تطوير القاعدة أو تغيير العرف أو إضافة الجديد إليهما، لن يكون على الأغلب إلَّا نسخة مكررة من نسخٍ كثيرة سبقته من الشعراء، ولن يكون دوره في حركة تطوّر الشعر وتناميه حقيقياً، بل سيظل على هامش هذه الحركة، يسير موازياً لها دون أن يكون له القدرة الفاعلة على دفعها إلى الأمام أو تغيير اتّجاهها نحو الأفضل.

أمَّا المنهج فمصادر الناقد فيه تكاد لا تختلف عن مصادر الشاعر في القاعدة، فحقائق الفن، وطبيعته، ومقوّماته التراثيَّة المتنامية، المتطورة مع تطور البيئة، وتغير الواقع المحيط، ومدى استجابة الشعر لهذا الواقع، كل ذلك

يشكّل المصادر الأساسيَّة للناقد في سبيل استخلاص منهجه، ولكن ما نشدد عليه هنا بشكل خاصّ هو اهتمام الناقد بالبحث عن «التوافق» بين الفنّ والبيئة، ولا نقول «التطابق» بينهما، إذ ليس المطلوب من الفن عامة والشعر خاصة أن يتطابق مع البيئة، بحيث يشبهها في مرضها وعافيتها، وضياعها وهداها، وإيجابيَّاتها وسلبيَّاتها، ولكنه، على العكس، مطالَبٌ بأن يلبي حاجات البيئة فيشبعها، فيكون منه الدواء في مرضها، والهدى في ضياعها، والدفء في قَرِّها، والبرد في حَرِّها، والشبع في جوعها، والري في ظمئها، ومن حق الناقد أن يحاسب الشاعر حساباً عسيراً حين يَسقط، وهو الطبيب، في أمراض البيئة، فيضيف إلى المرضى مريضاً جديداً، بدلاً من أن يكون له دور الريادة والكشف، والبحث عن الأمل في متاهة الضياع، وعن النور في ظلام الفساد والانهيار الحضاري.

واقع القاعدة:

ولكي نصل إلى وضع خطوطٍ عريضة لطموحات المنهج في نقد الشعر الحديث عامة والشعر الإسلامي خاصة، وإظهار الفرق من خلال ذلك بين المنهجين، يحسن بنا أن نتلمَّس واقع القاعدة في كليهما، لندرك مثالب هذا الواقع ونِقَاطَ ضعفه، ونتبين مزاياه ومظاهر عافيته، فنحلل كلًّا من المثالب والمزايا تحليلا يضع أيدينا على الداء والدواء معاً.

إن الشعر العربي المعاصر ـ ولا نقول الحديث لأنَّ المعاصرة تشمل المقلد والمجدّد فمؤدّاها زمني، أمَّا الحداثة فلا تشمل إلا المجدّد فمؤداها فني ـ هذا الشعر يسوده اتجاهان خطيران كل يشدّ بالشعر إلى الجانب المعاكس: الأول اتجاهٌ يكرّس القاعدة ويرى في تطويرها أو إغنائها أو الإضافة إليها خروجاً نهائيًّا على الفن، والثاني: اتجاهٌ يدعو إلى تحطيم كلّ شيء، القاعدة، والعرف، والفن كلِّه، وإحلالِ فن جديدٍ مكانه يأخذ الاسم القديم.

إن الاتّجاهين كليهما يسقطان في دوَّامة الخلط بين القاعدة والعرف، وهي دوَّامةٌ لا تسمح للمغلوب على أمره في تيَّارها الشديد بأن ينظر إلى الأمور بتوازنٍ وتعقّل.

فالاتّجاه الأوَّل الذي يدعو إلى تكريس القاعدة، ثم لا يميّز في ذلك بين قاعدة وعرف، يخلط بين الأصالة والجمود، فهو يتحدّث عن الأصالة ويعني التقليد، وشتّان ما بين الأصالة والتقليد، الأصالة في الشعر هي الحركة، والتقليد هو الجمود، الأصالة الحياة، والتقليد الموت، ومن أصحاب هذا الاتّجاه من ينظر إلى التقليد من زاويةٍ ضيقةٍ جداً بحيث يغفل عن حقيقته المموهة في كثير من مظاهره التي لا تتجه إلى التراث بل إلى منابع أخرى تقلّدها، فيظنّ أنها التجديد.

وهنا يجدر بنا الوقوف عند مظاهر التقليد المختلفة في الشعر العربي المعاصر، وإلقاءُ الضوء على حقيقتها للدلالة على أنها رغم تنوّعها وتعدّد مصادرها، ليست سوى ألوانٍ من التقليد.

إنَّ الفاصل الذي يفصل بين المقلِّد والمقلَّد يمكن أن يكون زمانيَّاً، أو مكانيَّاً، أو زمانيَّاً ومكانيَّاً معاً، أو لا شيء على الإطلاق.

فحين يقلّد عربي الآن امرأ القيس أو أحمد شوقي، فالفاصل بين الطرفين زماني، وهو بعيدٌ في الأوَّل، قريبٌ في الثاني، وحين يقلّد هذا العربي شكسبير فالفاصل بين الطرفين مكاني وزماني معاً، وحين يقلّد شاعراً أوربيـاً معاصراً مثل آراغون أو لوركا أو عزراباوند أو أودن يكون الفاصل مكانيَّاً فحسب. ولكن حين يقلّد هذا الشاعر العربي نزار قباني أو البياتي أو حجازي أو درويش فلا فواصل زمانيَّة أو مكانيَّة بين الطرفين على الإطلاق، إلا أن نقول إن المقلَّد لا بدَّ أن يسبق المقلِّد ـ بكسر اللام ـ ولو بزمنٍ بسيط، والقياس هنا ليس بين الشاعرين بل بيـن الشعرين، إذ لا بدَّ أن يسبق شعرُ الأول شـعر الثاني حتى يتمكَّن هذا الأخير من تقليده؛ هذه الأنواع المتعدّدة من الفواصل الزمانيَّة والمكانيَّة والشخصيَّة، لا يمكن أن تخرج في حقيقتها عن مجرد التقليد.

وهكذا يتوزّع شعراؤنا المعاصـرون بين ألوان من التقليد، والتقليـد الزماني هو وحده المتهم غالباً لدى نقادنا، لأنه أوضح أنواع التقليد، وإذا اعترفوا لبعض أعلامه ببعض التجديد، كشوقي وحافظ وبدوي الجبل ومحمد العيد والجواهري والعطّار، فإنهم يصرون على أنهم بالدرجة الأولى «مقلِّدون»

والمقصود طبعاً تقليدهم للقدماء من الشعراء العرب.

إن معظم الشعراء العرب المعاصرين يسقطون في نوعٍ أو أكثر من أنواع التقليد، فالشعراء الرومانسيون الذين أبدعوا في الثلث الأوَّل من القرن العشرين عشرات الدواوين، ولا سيما جماعة أبولّو ومدرسة الديوان والمدرسة المهجريَّة ثم من سار في ركبهم من الشعراء، كانوا ـ في الجانب الذي ارتأى النقاد أنه الجانب الجديد في شعرهم ـ مقلّدين للغرب، الغرب الرومانسي، أي إن المسافة التي تفصلهم عن أولئك الذين يقلّدونهم مكانيَّةٌ بعيدة، هي المسافة بين الشرق والغرب، وزمانية قريبة، وهي المسافة بينهم وبين ظهور المدرسة الرومانسية في فرنسا في نهايات الربع الأوَّل من القرن التاسع عشر؛ إنها إذن مسافتان زمانية ومكانية، على حين كانت مسافةً واحدة مكانية عند الشعراء الذين التفتوا إلى القدماء من العرب، وشر التقليد ما فصل فيه بين الطرفين المقلِّد والمقلَّد أكبرُ عددٍ من المسافات وأوسعها، وإذا كانت المسافة الزمانيَّة بين رومانسيي الغرب ورومانسيّينا قريبة لا تتجاوز القرن فالمسافة بين الشرق والغرب بعيدة جدًّا، وهي ليست مجرد آلاف الكيلومترات، بل مسافة حضارية وفكرية وعَقَدية واجتماعية وثقافية مما لا يمكن تقديره بأيَّة وحدةٍ قياسية، زمانية أو مكانية، إنها أبعد المسافات على الإطلاق، ومع ذلك تبدو غير واضحةٍ لمعظم نقادنا فلم يُدخلوها بين أنواع التقليد، بل على العكس، عدّوها مظهر التجديد الأوَّل في الشعر العربي؛ إنهم في سعيهم الشقي المضني بحثاً عن روائع التجديد في الشعر العربيّ المعاصر وجدوا في هذه الملامح الجديدة على شعرنا ما لم يعهدوه فيه من قبل، فتغافلوا عن أصلها وحقيقة اتصالها بالغرب، ومنحوها صفة التجديد التي كانوا يسعون لاكتشافها فيه.

ولكن هذه المسافة البعيدة لم تكن لتتضح كثيراً في إبداع الرومانسيين العرب ذلك لأنَّ رومانسيَّة الغرب في حقيقتها ترجع في كثير من معالمها الفنية إلى أصولٍ عربية، وما الخطابيَّة، والغنائيَّة، والإغراق في الذات، وجموح الخيال، والإسراف في المبالغات، والتهالك في الحب، والانطلاق في العواطف، والالتحام بالطبيعة، وامتزاجها بالمرأة، والانصراف إلى تحقيق أكبر قدْرٍ من الموسيقا اللغوية في الشعر، ليس هذا كلّه إلا بعض خصائص الشعر العربي التي

يذهب كثيرون إلى أنها انتقلت إلى الغرب عن طريق الأندلس والحروب الصليبية، وكان لشعراء التروبادور الأثر الكبير في هذا التواصل، ونحن لا نصرّ على تأييد هذا الزعم، فلا قيمة له في هذه النقطة من البحث، ولكن الشيء المؤكد هو أن الرومانسية الغربية تلتقي مع الرومانسية العربية، القديمة والحديثة، في كل ذلك، وإن كانت في الحديثة أظهر منها في القديمة، فليست مظاهر الرومانسية العربية الحديثة في حقيقتها إلاَّ تجسيماً - قد يصل إلى مرحلة «الكاريكاتورية» أحياناً - لمظاهر الرومانسية العربية القديمة؛ نقول هذا مع احتفاظنا بحقّ رفض إسقاط هذا المصطلح الفردي «رومانسية» على أي اتجاه فني عربي أصيل، ولكننا لا نمتلك إلى الآن، للأسف، المصطلح العربي البديل، والقادر على القيام بمضمون المصطلح الغربي عندما نطبقه على الشعر العربي، ومع ذلك فالمصطلح الغربي جديرٌ بالإبداعات العربيَّة التي تخلت عن أصالتها، والتي ارتضى أصحابها لأنفسهم حقاً أن يذوبوا في الاتجاه الرومانسي الغربي كما رسمه رومانسيو الغرب لأنفسهم.

إن الشاعر العربي حين يتخلَّى عن قيمه الإسلامية، بل العربية حداً أدنى، فيستسلم إلى يأسٍ تُنكره مُثُل مجتمعه، وإلى حب يعصف بكلّ مقوّمات كرامته، وإلى عاطفة تذهب برباطة جأشه، وإلى خيالٍ يجرّده من واقعه، وإلى انكماشٍ يغلق عليه الحياة، واعتزالٍ للناس يمنعه من أداء دوره المسؤول فيهم، هذا الشاعر لا يعود جديراً بالمصطلح العربي الذي نسعى للوصول إليه، وبإمكانه أن يهنأ في ظلّ المصطلح الغربي، ما دام قد رضي لنفسه أن يستظلّ بظلّ تعاليم الغرب ويستسلم لهمومه ويحمل أمراضه؛ لقد رضي بإحلال القاعدة الغربية محل القاعدة العربية فذهب بالجذور الأخلاقيَّة التي نبت فيها، ورضي منها بما صدَّره إليه الغرب من أدواءٍ وانحرافات ما يزال يشكو البطنة منها، ومع ذلك فإن أعتى سَدَنة الرومانسية العربية، من أبي القاسم الشابي إلى الزهاوي إلى العقّاد إلى أحمد زكي «أبو شادي» إلى خليل مطران إلى علي محمود طه إلى جبران إلى شعراء المهجر جميعاً، لم يسقطوا في شِباك الرومانسية الغربية هذا السقوط الاستسلامي الكامل الذي يخلعهم من جذورهم ويُنميهم إلى الغرب.

إن الرومانسية العربية ومعها أولئك الذين انتفعوا بالصورة الرمزية الغربية وباللفظة الرمزية، وكذلك الواقعيين على مختلف اتجاهاتهم، وأصحاب المدرسة الإليوتية الحديثة، يظلّون أكثر اعتدالاً وانسجاماً مع أنفسهم ومع التاريخ والبيئة والمسافة والحضارة من أصحاب ما سمي بالقصيدة الحديثة أو الكليّة.

ومن المؤسف أن نجد حتى في النخبة المثقفة من يخلط إلى الآن بين حركة التجديد الشعري المتزنة التي ترسمت عندنا خطا الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت في أواخر النصف الأول من هذا القرن العشرين، وحركة القصيدة الحديثة التي يتزعّمها بل يقوم بها بضعة سوريين ولبنانيين من مؤسسي مجلّة «شعر» وعلى رأسهم أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج.

لقد كانت الحركة الأولى، ولا سيما بعد نضجها وتراجع أصحابها عن كثير من تطرفهم الذي بدأوا حركتهم به، كانت أخصب ما عرفه الشعر العربي إلى الآن من تزاوجٍ بينه وبين الشعر الغربي، فقد كان إليوت أبا الشعر الحديث في الغرب، ثم أبا الشعر الحديث في الشرق، فاقتدى بتجديده أكثر شعوب أوربة وآسية، على اختلافٍ في درجات تمثّلهم له أو تخلّيهم عن شخصيّاتهم وأصالتهم، وكانت أشعار السيّاب والملائكة والبياتي وشوقي البغدادي ونزار قبّاني وأحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من القرن العشرين الصدمة الأولى التي تلقّاها أصحاب الاتجاه التقليدي الأول، التقليد الزماني، ومما شدَّد من وطأة هذه الهجمة أنها جاءت غالباً على أيدي الاشتراكيّين، مما أعطاها صِبغاً أحمر نبذتها به الاتّجاهات الأخرى، ولو قدر لها أن تأتي على أيدي أناسٍ أقلَّ خروجاً عن خطّ الأمة، وأكثر تمسّكاً بمقوماتها الروحيَّة والخلقيّة، لكانت حققت نجاحاً أكبر بكثير، ومع ذلك تنبَّه أصحابها بعد بداية الحركة بقليل إلى تطرفهم، وإلى الأثر الهدّام الذي يمكن أن تتركه حركتهم إذا أطلقت الحبل على غاربه، فتتراجع نازك الملائكة ـ وهي أقل المجدّدين يساريَّةً ـ عن خطواتها التجديدية العروضية، ويتراجع بعدها السيَّاب عن ماركسيته، ومعها عن كثير من جوانب تطرفه الشعري. وربما كان تراجع هؤلاء جميعاً مرتبطاً بتراجع أستاذهم الأوَّل «إليوت» وارتداده

عن ثورته الفنية، وتمرده على الكنيسة، إلى كاثوليكي متعصّب ومتمسّك من جديد بمعظم المقوّمات الفنية القديمة للشعر الانجليزي.

ولكن الحركة، حتى قبل أن يتخلى أصحابها عن تطرّفهم الفني، يمكن أن يقال عنها إنها حركةٌ يغلب عليها الاتّزان والعقل، فلشعرها عروضه الجديد القائم على التفعيلة أو التفعيلتين: وهو لا يختلف في هذا كثيراً عن الشعر العربي الخليليّ، بل ربما لا يختلف عنه أبداً، كما أثبتنا في غير هذا البحث(٤). فالشعر الخليليّ، في اختلاف أطوال البحر الواحد بين تام ومجزوءٍ ومشطور ومنهوك، لم يكن عدد تفعيلاته ثابتاً ضمن البحر الواحد، والأمر هو نفسه في الشعر الحديث، ولكنْ على مستوى القصيدة الواحدة بدلاً من البحر، فالشاعر يستعين بمختلف الأطوال المعروفة للبحر وما يقرب من هذه الأطوال ضمن القصيدة الواحدة، ثم إن الشاعر يضطّر، في البحور الممزوجة خاصة، إلى الالتزام بأكثر من تفعيلة واحدةٍ في هذا النوع من الشعر، مما يجعله جديراً باسم «شعر التفعيلتين» بدلاً من «شعر التفعيلة»، إذا قبلنا هذا الاسم الأخير له، ونحن نرفضه، بل نرفض كلّ الأسماء التي لم تَرَ فيه إلا مجرد العروض، ومنها الشعر الحر، والشعر المنطلق، والشعر الأبيض... الخ. ولهذه الحركة أيضاً لغتها الشعريَّة المفهومة، على غموضها، فهو غموض لا يتحول إلى إبهامٍ واستغلاق، وقد قدَّمت للغة العربيَّة كثيراً من الألفاظ الجديدة، وأحيت ألفاظاً أخرى ميْتةً تحتاج إليها لغة العصر، ومنح أصحابُها العربية أساليبَهُم الجديدة الموافقة للحضارة، في بساطتها وواقعيَّتها وتخلّيها عن الصياغات التقليدية البعيدة عن الإيقاع العصري، وهي أساليب قد تتشابه عند بعض الشعراء حتى تكاد تتحد، ولكن بعض الأقلام المبدعة المتفوّقة استطاعت أن تكون لها مدارسها الأسلوبية المميزة التي انضوى تحتها شعراء لاحقون كثيرون، كأقلام صلاح عبد الصبور ونزار قباني ومحمود درويش والسياب وشاذل طاقة، وهذه اللغة الجديدة كانت تلتقي غالباً مع النزعة الخياليّة مستفيدة من الاتجاه الرمزي الغربي ليكون من لقائهما صورٌ شعريَّةٌ متفوّقةٌ جديدة المنبع، جديدة التأثير، جديدة الاتجاه الفني.

أمَّا الحركة الثانية، حركة القصيدة الحديثة أو الكلّية أو التجريدية أو التشكيلية أو الكونية ـ وقد كثرت أسماؤها من غير أن تصل إلى مدلولٍ نهائي ـ فهي حركةٌ تهدم كلّ شيءٍ من أجل أن لا تصل إلى شيء، تهدم الفكر واللغة والخيال والوزن والموسيقى، وتفلسف هذا الهدم فلسفةً غير عقلية، ومهما قرأنا مسوغات أصحابها لهذا الهدم الذي مارسوه على الشعر، فلن نصل منهم إلى شيء يمكن أن نمسكه بأيدينا: مجرَّد ألاعيبَ لفظيَّةٍ تستخدم ألفاظاً عليها مسوح الفلسفة، ولم تستخدم استخداماً فلسفيَّاً بالمعنى العقلي للفلسفة، وكثير منها صيغ مصدراً صناعيَّاً دون حاجة إلى المصدرية، أو حوفظ على لاتينيته رغم وجود بديلٍ عربي له، أو اشتُقّ من غير قياسٍ أو بني على غير القاعدة العربية(٥).

وليست هذه اللغة من عندهم، شأنها شأن الدعوة نفسها، فأدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال وهنري صعب وأبو شقرا من أصحاب هذه المدرسة ودعاتها أخذوا المذهب كما هو عن أعلام الشعر الفرنسي المعاصر، وعلى رأسهم ملا رميه وسان جون بيرس، ولا سيَّما حينما نال هذا الأخير جائزة نوبل عام ١٩٦٠م ودرست شعره كاتبة فرنسيَّةٌ شابَّةٌ اسمها سوزان برنار في رسالة للدكتوراه بعنوان «قصيدة النثر» ودرست فيها هذا الفن منذ بودلير إلى سان جون بيرس، وأخذ منها هذا الأخير معظم اهتمامها في الدراسة، وكل ما كتبه النقاد العرب بعد ذلك في الدعوة إلى قصيدة النثر أو القصيدة الحديثة أو التقنين لها، اعتمد حتى في لغته وألفاظه، وبشكل حَرفيٍّ أحياناً، على كتاب سوزان برنار المذكور(٦).

ومجمل حركتهم يُختصر بكلمة واحدة: قتل القاعدة، والقاعدة هنا تشمل كلّ جانب من الشعر: القاعدة اللغويَّة، والنحويَّة، والبلاغيَّة، والخياليَّة، والعروضية والموسيقيَّة، وأولاً وأخيراً القاعدة الفكريَّة، وهكذا يخلو عملهم ـ قصيدتهم ـ من الموضوع، ويدافعون عن هذه الحقيقة بقولهم إن القصيدة نفسها هي موضوع القصيدة ـ هكذا بلغتهم الفلسفية المتناقضة بشكلٍ صارخ، والتي لا تستند إلى أي أساسٍ منطقي أو عقليّ، كقولنا تماماً: إن أحمد هو روح أحمد ـ وهكذا أيضاً تخلو القصيدة من أيَّة فكرةٍ، إنهم لا يعترفون بهذا الشيء

البغيض الذي اسمه (الفكر) لذلك فهم حريصون على أن لا تطفو أية فكرةٍ في قصيدتهم على السطح، فغاية القصيدة ليست فكرية بل «لغوية».

فإذا جئت إلى اللغة واجهتك كتلٌ من «الملصقات» ألصقت فيها الألفاظ بشكلٍ عشوائي لا يقوم في كثير من الأحيان على قاعدةٍ لغوية أو نحوية منطقية، فإذا انتظمتها قاعدة كانت مجرد هلوسة صوتيَّة لا يمكن أن تؤدّي إلى معنى.

وقد يختلف اثنان حول جدوى هذه «الهلوسة» اللغويَّة، فيقول المدافع إنها تفجّر في نفوسنا ما لم تكشف عنه اللغة التقليديَّة بقواعدها وأعرافها السقيمة، وتصل إلى ما لا تصل إليه من أعماقٍ في دخائلنا، فتوحي لنا بعلاقاتها الجديدة إيحاءات غريبةً قد تكون غامضةً وغير مفهومةٍ ـ بالمعنى التقليدي لكلمة «مفهومة» ـ ولكنَّها إيحاءاتٌ جديدةٌ ومختلفةٌ عن كلِّ ما أثارته وتثيره اللغة القديمة من إيحاءات، ويقول الرافض: إنَّ هذه اللغة ـ إذا سميناها لغةً حقّاً، وهي لم تعد تملك مقوّمات اللغة ـ وظيفتها الأساسيَّة قتل الموضوع والفكر في الشعر، وهو أمر لا يمكن أن يراد منه الخير للمجتمع، لأنه يحوّل الشعر عن وظيفته البانية الفاعلة، ويتركه من غير أدنى وظيفة، وهكذا يختفي دور الشعر من المعركة التربوية والحضارية رغم أنه أعزّ ما ملكه وما يملكه العرب من فنون.

قد يختلف الاثنان والثلاثة على هذا، فللباطل ألسنةٌ كثيرةٌ متلوّنة، وللحقّ لسانٌ واحدٌ لا يتغير، وكم من قوةٍ ساطعةٍ للحقّ وقفت مخذولةً أمام بهتان الباطل البراق، ولذلك نفضّل أن نتجنب مثل هذا النقاش الذي يمكن للباطل أن يداور ويخادع فيه بلغته المتفلسفة المداهنة، ونذهب إلى حل أسهل علينا وأيسر، وهو أن نبحث عن سر هذه اللغة عند الداعين إليها أنفسهم، بل عند من يتولى الريادة فيها، فإذا كشفوا لنا عن بغيتهم منها أراحونا من عناء البحث والنقاش، وإقناع من لا يريد أن يقتنع، والاصطدام معه في سبيل دفعه إلى فهم ما لا يرغب أن يفهمه، إن المسألة تشبه اختلاف طبيبين على دواء لم يجرّباه في أحدٍ من المرضى بعد، وهما لا يملكان إلَّا أن يقرأا على غلافه عناوين الموادّ التي ركِّب منها ونِسَبَها فيه، ثم لا يعرفان ماذا يمكن أن ينتج عن تفاعل هذه

الموادّ، بتلك النسب التي حدَّدها الصانع، من تأثيرات في المريض الذي سيتناول الدواء، ولكي يريحا نفسيهما من عناء البحث والتجريب والمناقشة اتجها إلى صانع الدواء نفسه يسألانه عن تأثير الدواء، فقال: هذا الدواء صنعته خصيصاً للقتل، بإمكانكما استعماله مع مريضٍ يئس من حياته ويئستم من شفائه ففضلتم له الموت؛ هو إذن سم في شكل دواء، وأدونيس رائد هذه الحركة اليوم في سورية ولبنان ـ وهي أصلاً لم تكد تتجاوز هذين البلدين، خلا بعض التلامذة الصغار لها في العراق، وواحد أو اثنين في مصر، وهم لم يصلوا أبداً، في أكثر نماذجهم تطرّفاً، إلى ما جمح إليه الرواد في البلدين المذكورين ـ أدونيس هذا يصرح في مواضع من كتبه(٧) ومقالاته بأنه يريد أن يحطم بهذه اللغة الجديدة كلّ احترامٍ لدينا للغتنا، ما دامت هذه اللغة شبه مقدَّسةٍ عندنا بمحافظتنا على قواعدها الصارمة، وبأنه إذا استطاع تحطيم قدسيَّة اللغة في نفوسنا أوجد في داخلنا شرخاً خطيراً يستطيع أن يعبر من خلاله ليحطّم فينا كل احترام للمقدّسات والعقائد والمثل والأخلاق، وليلغي من نفوسنا كلّ تورعٍ عن المحرّمات والمحظورات.

ويكرر أدونيس هذا المعنى دون أن يخشى رقيباً، فالأقلام التي تطوّعت لخدمة أفكاره والدعوة لمذهبه كثيرة وكافيةٌ لتسويغ كلّ شيء، ما دامت تملك اللغة المتفلسفة المداهنة التي تستطيع أن تدّعي بأن النهار ليل وبأن الليل نهار، ثم تنصرف بفذلكتها وتلاعبها وتفيهقها لإقناعنا بأن ما ذهبت إليه هو الصحيح ولا صحيح غيره، وهكذا أوجدت هذه الحركة كتَّاباً ذوي نِحَلٍ وأهواءَ شتى، اتفقوا ـ رغم اختلاف مراميهم ومصالحهم ـ على تسويغ الدواء السمِّ للمريض، وإيهامه بأنَّ شفاءه ـ ليس موته ـ سيتحقق عليه.

وأدونيس يختتم دعوته هذه لإلغاء اللغة والمقدّسات والمحرمات بدعوةٍ صريحةٍ في كتابه «الثابت والمتحـول» للثورة على الله ـ تعالى الله ـ من خلال ممارسة الشاعر والمبدع لمطلق حريته في الإبداع الفني واستخلاصه لهذه الحرية من خالقه التي «اغتصبها» منه «من هنا كان بناء عالمٍ جديدٍ يقتضي قتلَ الله نفسِه، مبدأ العالم القديم؛ بتعبير آخر لا يمكن الارتفاع إلى مستوى الله إلا بأن نهدم صورة العالم الراهن، وقتل اللهِ نفسِه، مبدأ هذه الصورة، هو الذي

يسمح لنا بخلق عالمٍ آخر، ذلك أنَّ الإنسان لا يقدر أن يَخلق إلاَّ إذا كانت له سلطته الكاملة، ولاً تكون له هذه السلطة إلا إذا قَتل الكائنَ الذي سلبه إياها، أعني اللَّه، وبهذا المعنى نفهم كلمة (ساد)، التي تقول ما معناه أن فكرة اللَّه هي الخطأ الوحيد الذي لا يستطيع أن يغتفره للإنسان، لأنه بخلقه هذه الفكرة رضي أن يكون لا شيء إزاء اللَّه الذي هو كلّ شيء؛ كذلك نفهم فكرة قتل الله عند نيتشه... وفي المجتمع العربي بخاصَّة حيث تقترن فكرة الله الكليّ القدرة في السماء بفكرة ظلّه الخليفة أو الحاكم الكليّ الظلم على الأرض، لا تمكن الثورة على هاتين الفكرتين إلاَّ بتأسيس فكرةٍ تناقضهما وتتجاوزهما في آن: فكرة الإنسان الكليّ الرفض والكلّي الحرّية...... ومن هنا كان رفض التقاليد، شرائع كانت أو عادات، شكلاً من أشكال الأمل بنظامٍ آخر ينتفي منه القمع بشتى أنواعه، وفي مثل هذه اللحظات تكون سيادة الفوضى أكثر أهمية من سيادة النظام، لأنَّ سيادة الفوضى هنا هي سيادة لقانون الحريَّة الفطرية على قانون الحرية الوضعية... والإنسان ضعيفٌ عابر على الأرض، صحيحٌ هذا أيضاً، لكنْ لا لكي يعني هذا أن يتقلص الإنسان مسافراً في وهم دارٍ ثانية يقيم فيها إلى الأبد، كما يعلّم الدّين أيضاً، بل لكي يعني أن كونه ضعيفاً فرصةُ الوجود الوحيدة لكي يعيش حياته بملءٍ كاملٍ... أن يحقق الإنسان البراءة بالخطيئة نفسها، والدين بالمجون، وأن يحطّم القيود والقوانين، معلناً شرع الحرية: ذلك هو ما يطمح إليه أبو نواس، وإذا كان لنا أن نختار بين متدينٍ تضعه الحرية في مأزقٍ، وماجنٍ يتخذ من هذا المأزق مخرجاً، فإننا نختار الثاني، لأنه يعرف من الحقيقة أكثر مما يعرف الأول، أعني أنه أكثر قدرة على أن يساعد في تحرير الإنسان»[8].

فهل لأحدٍ بعد هذا أن يظن الشفاء في السم، وهل من العقل والمنطق أن يتمادى حتى اثنان في النقاش حول نتائج هذه «الثورة» اللغوية على الشعر العربي وعلى الحياة العربية والإسلامية كلها ما دام «صيدليها» قد أخبرنا بالهدف من تركيبها؟.

هذا التفنيد «للأدونيسية» ليس دعوة إلى تكبيل اللغة والإبداع الشعري

بالقيود والعودة بها إلى عصور الجاهلية؛ إن شذوذ التفرّد هدفٌ لن نفتأ ندعو إليه في اللغة والعَروض والخيال والفكر، ولكن حين يتحول هذا الشذوذ إلى انحراف ويتحول الانحراف إلى «ظاهرة» وتغدو هذه الظاهرة دعوة إلى القضاء على كل شيء، هدم كل شيء ثم عدم تحقيق شيءٍ من بعد ذلك، فلا بدَّ لكل ذي عقلٍ من أن يقول: لا.

إننا نعترف بأن لكل قاعدةٍ شواذَّ، وهذا لا يعني أن الشواذّ ستستقرّ من بعد على هذه الصفة، فاللغة لم تتجدَّد إلا عن طريق الشاذّ -المتفرّد- ما دام مرتبطاً بجذورها الأساسية غير منقطعٍ عن روحها وطبيعة تركيبها، ثم لا يلبث هذا الشاذّ - وقد أبدعه العباقرة الذين عرفتهم اللغة - أن ينقلب مع الزمن إلى قاعدة، فالقاعدة إذن بنت الشاذّ - المتفرّد - وكلّ شاذ متفردٍ مرشحٌ لأن يكون في المستقبل قاعدة، ما توفرت له شروط الاتصال الأساسيَّة بالقاعدة التي شذ عنها، فإذا عدم هذه الشروط ظل جرماً شاذاً تائهاً في فضاء الزمن، دون أن يجد له مداراً أباً يستطيع الاتكاء عليه والانتساب إليه، ومن ثم العثور على مكانٍ ثابت راسخٍ له في هذا الكون الذي أُسس كل ما فيه على القاعدة. وإذا كان الكون الفضائي يتيح للأجرام الجديدة المتمردة أن تجد لها فراغاتٍ تتخذ فيها مداراتها الجديدة، فإن الفضاء اللغوي لم يعد قادراً على منح المتمردين عليه مثل هذه الفرصة الفراغيَّة، لأن عصر التكاثر اللغوي قد انتهى، والمدارات اللغوية قد ملأت كل مكانٍ في الفضاء اللغوي، ولم تعد هناك فرصةٌ لطرح فكرة «لغة جديدةٍ» تنسُلها لغةٌ أقدم؛ أمَّا الشذوذ اللغوي فقائمٌ قيام اللغات التي يصدر عنها، وما دام اسمه شذوذاً فسيظل اسمه موحياً بوجود القاعدة، التي شذ عنها، وما دامت القاعدة قائمةً فستظلّ قادرة على نسل «شذوذٍ» جديد كل يوم، وما دام الشذوذ يتكاثر ويتناسل، فسيظلّ هذا دليلاً على وجود القاعدة، ومن ثم ارتباطه بهذه القاعدة، وما دام مرتبطاً بقاعدةٍ فسوف نظل قادرين على قياسه ومحاسبته من خلالها، ورصدِ مدى أصالته في الشذوذ عنها، أي مدى صحة بنوّته لها وإمكان اعترافها به وليداً شرعيَّاً متفرداً قادراً على خوض حياته الجديدة التي اختارها لنفسه.

أمَّا الشذوذ العروضي فيبدو أمره أقلَّ خطراً عند هؤلاء الشعراء من أمر

اللغة ما تمسكوا بالخيط العروضي الدقيق الذي يميز الشعر من النثر، فإذا ما حاولوا أن يقطعوا هذا الخيط الفاصل الدقيق الذي يميز الشعر من النثر، ويُلبسوا الأمر علينا في تمييز الحدود الفاصلة بين الفن الشعري والفن النثري، بدا أمره لا يقل خطراً عن أمر اللغة.

وفيما سموه «قصيدة النثر»، أو ما افترضنا تسميته بـ «النثيرة» أو «المزمور» تتجلى هذه الخطورة على حقيقتها، لأن أصحابها يأبون إلَّا أن «يوطنوا» نثرهم في أرض الشعر، فهي عمليَّة استيطانٍ كاملٍ لا يرضى فيها المستوطن الجديد ـ على مبدأ العصر ـ مشاركة المستوطن القديم له في الأرض التي يملكها هذا الأخير، إنهم يصرون على أن يسموا عملهم شعراً، ثم لا يكتفون بهذا بل يؤكدون أن ما يكتبون هو وحده الشعر، وأن ما يكتبه الآخرون، مما جاء على أوزان الخليل أو ما طرأ من أوزان جديدةٍ وأنماطٍ عروضيَّة مستحدثة، ليس شعراً ولا علاقة له بالشعر الحقيقي، ما دام متمسكاً بالوزن، أي وزنٍ، ويذهبون إلى أبعد من ذلك فيسمون هذا الموزون نثراً، كما فعل أدونيس حين تحدّث في إحدى محاضراته عن قصيدته الخليليَّة الأخيرة التي نظمها عام ١٩٨٠م بعنــوان «تحية إلى ثورة إيران» «فقال إنها ـ ولأنها جاءت على الوزن الخليلي وما يجرّه هذا الوزن طبعاً من فكرٍ وخيالٍ ولغة ذات طبيعةٍ خاصة ـ ليست إلَّا نثراً[٩]؛ هذه الأوزان ـ قديمة ومحدثة ـ لن نقول إنها فحسب حصيلة خمسة آلاف أو ستَّة آلاف عامٍ من الإبداع البشري[١٠]، وإنها أصبحت أكثر رسوخاً من أن يستطيع أحدٌ خلخلتها وزحزحتها عن مكانها، ولكننا نقول إنها، وإن أي وزنٍ قديمٍ تقليدي، أو حديث مبتكرٍ بمثابة «الجنس» في الشعر، فإذا تخلى عنه تخلى عن «جنسه»؛ إن نقاط التشابه كثيرة بين المرأة والرجل، ولا يغير من أنوثة المرأة ولا من رجولة الرجل أن يفقد أحدهما يديه أو رجليه أو عينيه أو لسانه أو أذنيه، ولكن شيئاً واحداً محدّداً لو تغير في الرجل فقد رجولته ولو تغير في المرأة فقدت أنوثتها، هذا الشيء هو الذي يحدّد «الجنس» في كل منهما، وهكذا من الممكن أن تتداخل لغة الشعر وخياله وأفكاره وأنغامه مع ما يقابلها في النثر، ولكنْ أن يفقد الشعر «الوزن» فهذا يعني تحوّله إلى «جنسٍ» آخر حتماً، إنه الشــذوذ لا التفرد، شذوذٌ من نوعٍ فريد، وهو في الحقيقة «أغبى» أنواع الشذوذ، لأنه

شذوذٌ لم يخرج من رأس صاحبه بل من رؤوس الآخرين الذين تفصله عنهم مسافات حضاريَّةٌ هائلة، إنه شذوذٌ وتقليدٌ معاً، وكل منهما، منفرداً، أمرٌ مرفوضٌ عندنا وعند كلّ ذي تفكير مخلصٍ سليم، فكيف بالأمر إذا اجتمعا معاً؟.

إن هذا التفريغ الذي يمارسه أصحاب كلٍّ من «قصيدة النثر» و«القصيدة الحديثة» على شعرائنا، ليخرجوهم من وظيفتهم الأساسية الفاعلة، المتّجهة إلى البناء لا الهدم، قد يصيب مقتلاً فيمن يقع فريسةً له؛ لقد كان محمود درويش أوّل ضحية بين الشعراء الفلسطينيين يسقط في شِباك هؤلاء، وظل لسنوات يتخبط في خيوطهم العنكبوتيَّة منذ خروجه من الأرض المحتلة بعد هزيمة ١٩٦٧ م، فلم يعد شعره يسمع لا من الفلسطينيين ولا من كلّ الثوار، إلى أن ثاب إلى شعره أخيراً، وأعلن «توبته» عام ١٩٧٨ م، واعترف بأنه بالغ في التعقيد والغموض، وأن الموقف يتطلّب منه الآن أن يجرب «مهارة البساطة»، وقد حقق هذا من بعد في مجموعته الأخيرة «أعراس»[١١] التي يخلع فيها ثوب القصيدة الحديثة وبدا على حقيقته شاعراً ثائراً أصيلاً.

* * *

فما موقف الشعر الإسلامي تجاه القاعدة، وهل تمسك بها إلى درجة التقليد، أو تخلّى عنها إلى درجة الشذوذ والانخلاع، أو كان بين ذلك قواماً؟

سنقف في الشعر الإسلامي هنا عند وجهين منه فحسب: الشعر الملتزم، والشعر الديني العامّ، أما الشعر التعبّدي، وهو الذي يقتصر على إبراز علاقة الخالق بالمخلوق فسوف نعرض عنه الآن وفاءً بما أخذناه على أنفسنا من عهد في بداية هذا البحث، وهو أن نقتصر ما أمكننا ـ مرحليًّاً ـ على الجانب العقلي في الإسلام، أو بالأحرى الجانب الممكن إدراكه وفهمه بالعقل البشري القاصر في طبيعته عن إدراك العلاقات الغيبية الروحية التي تربط الخالق بالمخلوق، وهذا لا يحرم الشعر التعبّدي أبداً من صفته الدينية والفنيّة معاً، ويمكن أن تحتلَّ دراسته مكانها اللائق في غير هذا البحث عندما نتوجه بالدراسة إلى المؤمنين

وحدهم، أولئك الذين ملكوا البصيرة العاقلة التي يمكن أن تنوب مناب العقل في إدراك العلاقة الروحية بين الله والعبد، إدراكاً تتجاوز الطاقةُ التي بذلَتْها البصيرة لتحقيقه كلَّ طاقةٍ يمكن أن يقدر عليها العقل في هذا المجال، فطاقات البصيرة هائلةٌ غير محدودة، ولا تقف أمامها طاقة العقل القاصرة المقيَّدة.

ورغم اصطباغ الدعوة إلى الالتزام في الشعر بصبغة بعيدةٍ عن الإسلام، فهي صبغةٌ اشتراكية وجودية غالباً، لا نعلم حتى الآن اتجاهاً فكريَّاً استطاع أن يحقق أصحابه الالتزام الكامل في شعرهم كالاتجاه الإسلامي، وكأنما أُلبس الشاعر المسلم ثوباً من روح الإسلام، لا ينطق إلَّا منه ولا يصدر إلَّا عنه، وهو إن رأى الاشتراكي يدعو إلى التقشف والمساواة، ثم لا تكون حياته إلا نموذجاً للترف والرفاه والعنصرية الحزبية أو المذهبية أو العَقَديَّة، فإنه يؤمن أن الثــورة لا بدَّ أن تبدأ من داخله هو أولاً:

وشُقَّ الصدورَ وأضْرِم بها مُهجَة الزاحفينْ...
وغيِّرْ هوانا، وغيِّرْ رؤانا....
وأشعلْ بها ثورةً لليقين(١٢).

وأن تبدأ الثورة من الداخل يعني أن يَعمُر الإيمانُ قلب المسلم ليرتفع به فوق الطين، وليحرِّر روحه من قيود الأرض وأوشاب الرغبات، وساعتئذٍ له أن ينتظر النصر من عند الله:

فإذا انساب ضياءُ الفجر وعياً في الصدورِ..
وتلقَّتْه غِراسُ المجدِ بالقلبِ البصيرِ..
وتعالتْ عن حضيضِ الأرض غاياتُ المَصِيرِ..
فارقُبي إذ ذاك فتحاً مِن يدِ اللهِ القديرِ..(١٣).

وبدهي أن يشعر المسلم بالتمزّق وهو يحس الإسلام نبضةً في قلبه، ودفقةً في شريانه، وصرخةً في ضميره، وهواءً يملأ عليه متنفّسه، ثم يلتفت حوله فلا يجد

للإسلام موقعاً على الأرض: الكفر والإلحاد والزندقة والفجور تملأ كلّ مكان، ولا سيما في ديار الإسلام فأين يذهب المسلم بنفسه:

وأصبحَ لا يُرى في الركبِ قومي وقد عاشوا أئمتَه سنينا
وآلمني وآلم كلَّ حُر سؤالُ الدهرِ أين المسلمونا؟(١٤)

هذا التمزّق الداخليّ الذي يعانيه الشاعر المسلم كان يمكن أن يؤدي بالآخرين إلى الضياع واليأس والانطواء على الذات، وقد حدث هذا للرومانسيين العرب غيرِ الصادرين عن الإسلام في فكرهم وحياتهم، وقبلهم لرومانسيي الغرب أيضاً، ولكنَّ المسلم وقد تسلح بنور القرآن كانت ذاته هي ذات الآخرين، ذات الأمَّة الإسلاميَّة جمعاء، ولم يكن لينطلق أبداً من ذاته الفردية والإسلامُ دين الجماعة، إنه الدين الذي يوحد بين «أنا» و «أنت» و «هم»:

وأنا وأنتَ وأمَّتي ميعادُنا قدرٌ نَهُدُّ بفأسِه الأصناما(١٥)

ولكن هذه الجماعيَّة لا تتحوَّل بالشعر عن طبيعته: فناً غنائيًّا ذاتيًّا بالدرجة الأولى، فالشاعر المسلم يدرك أبعاد هذا الفن تماماً، ثم يحاول أن يوفق بينها وبين الأبعاد الإسلاميَّة من غير إخلالٍ بالمعادلة بين الطرفين، وفي هذا السبيل يلجأ إلى عنصر «الإنسان» في الذات البشرية فيحاول أن ينميه، ممجداً «الإنسان» في المسلم، نائياً به عن المذلَّة والصغَار اللذين انتهى إليهما في المذاهب الاشتراكيَّة تحت شعار: الجماعة لا الفرد، فلا يمكن للجسم إذا فسدت خلاياه أن يصلح بناؤه، ولا يمكن للجماعة إذا فسد أفرادها وذلّوا أن تكون جماعةً قويَّةً معافاة، إذن فالإنسان وكرامته وحريته أوَّلاً في الإسلام:

فاربأ بنفسكَ أن تكونَ وأنتَ ذو الروحِ المكرّمِ للهوانِ أسيرا
إنَّ الذي بيديه صاغَكَ سيِّداً للأرضِ يغضبُ أن يراك حقيراً(١٦)

ورغم ذلك فإنَّ الشاعر المسلم لا يتعامى عن حقيقة أنَّ الإنسان طين، وأنَّ نازعةً من نوازعه تشدّه إلى ذلك الطين، وأخرى تحاول أن ترتفع به إلى السماء، حيث القبس من روح الله، ولا يحس أحدٌ بمثل هذا الصراع بين نوازع

الأرض والسماء كالمسلم، ولا يستطيع أن يعي حقيقته مثل المؤمن المفكّر المنسجم مع نفسه، والذي يقرّ بحقيقة هذا الصراع واستحكامه من نفسه، فالفضيلة والرذيلة كلتاهما تعيشان في داخله:

يتعاقبان عليَّ: طينٌ هابطٌ وشعاعُ شوقٍ منقذٌ ناداني[١٧]

والشيطان «الجنس» يحتلّ المكانة الأولى بين أذرعة الطين التي تمتد إلى المسلم لتغرقه في حمأتها، فأنّى له أن يتجنب الصدام مع هذا الوحش، وهو يعيش في داخله ويسري في دمائه، خلافاً لكلّ المآثم الأخرى:

مـا فتىء الشيطانُ يغـريني ولم يـنـلْ مـنّيَ مـأمـولا
أخـافُ إنْ لم يحـمِـني ربي مِن وسوساتِ الزلَّةِ الأولى[١٨]

إنَّ مثل هذا الصراع الداخليّ العارم لا يمكن أن يحس به غير المسلم، والالتزام الاشتراكي أو الوجودي لا يملك الأساس الروحي الذي يوجد في نفسه الطرفَ الثاني من هذا الصراع، فالطين عنده هو كل شيء، معركته في الحياة ـ إن سميت كذلك ـ ذات قطب واحدٍ لا وجود فيه للشدّ والنزاع، وصوت الطين يعلو على كلّ صوت يمكن أن يظهر إلى جانبه، فما الوازع الذي يمكن أن يوجد معادلة الصراع هذه عنده؟ ومن أين يأتيه مثل هذا الوازع ما دام يرى في الجنس سلعة مادّية لا تختلف في قيمتها عن أيَّة حاجةٍ بشرية أخرى؟ واستسلامه لشيطان الجنس يغريه بالاستسلام إلى كل الشياطين على أنواعها، ولذلك نجد استسلام البشر للشيطان الأول مرتبطاً باستسلامهم للشياطين الأخرى على الأغلب، وهو استسلام بلغ في هذا العصر حدّاً لم يحلم به الشيطان نفسه، بل إن الشيطان كما يقول محمد إقبال في ملحمته الشعريّة (رسالة الخلود) لم يعد يرى الإنسان المعاصر جديراً بخصومته، ويدعو الله أن يهبه خصماً جديراً بالمنازلة بعد أن وصل إنسان العصر إلى درْك من الانحطاط لم يعد يغري الشيطان باقتناصه والسعي إلى إغرائه، وهكذا يتحوَّل الواقع الإسلامي من حول الشاعر إلى مجموعة من البؤر المريضة التي تنشر الفساد والضعف والتقهقر والانحطاط في بلاد الإسلام:

كُفـرٌ وخمـرٌ وإلحـادٌ وزنـدقـةٌ وفرقةٌ طوّحتْهمْ واختلافاتُ[١٩]

وبدهي أن تُنبت هذه البؤر حكّاماً يحملون في داخلهم كلَّ مقوماتها، وماذا ننتظر من مثل هؤلاء الحكام إلا الانهيار تلو الانهيار، والهزيمة تلو الهزيمة، والنصرُ الوحيد الذي يستطيعون تحقيقه هو على مواطنيهم العزّل الضعاف:

لكنَّ نسيـانَ القيـادةِ ربَّهـا هَدَمَ الذي قد شاده الإسلامُ
ولَوَ انَّ أستار الفضائحِ هُتّكت لتعثـرت بـرؤوسهـا أقـدامُ
أَعَلَى شعوبِكُمُ صـوارمُ نقمةٍ وعلى يهودَ سماحةٌ وسلامُ؟![٢٠]

وليس لنا أن ننتظر من مثل هؤلاء الحكّام إلا التراجع والخيبة والخيانة. والارتباط بين مأساة فلسطين والانهيار الخلقي والديني عند الحكّام واضحٌ وأكيد:

وقد عَهِدْنا أخا الدنيا وعابَدَها مستكبراً وهو عند الرَوعِ رعديدُ
فهـل يحرِّرُ أوطـاناً وينقـذُهـا مِن المَهالكِ سِكِّيرٌ وعربِيدُ...؟[٢١]

وعلى الرغم من أن التيار الدنيوي الذي يقوده معظم حكّام المسلمين، بما فيه من مروق وفجور وتحلّل وإلحاد، هو المسؤول عن كلّ هزائمنا وتراجعنا الحضاري، يظلّ المسلم هو المتهم بالخيانة، والمتهم بالرجوع إلى الماضي والتعلّق به، وهي التهم الوحيدة التي اعتادوا توجيهها إليه، لأنها وحدها التي لا يراها المواطن أو رجل الشارع بأمّ عينه، وإن الرشوى، والفساد الحكومي، والسرقات الكبرى على مستوى رؤوس الدولة، والظلم الاجتماعي، والتمييز المذهبي والعنصري والطائفي والإقليمي والعشائري الذي حل محل التمييز الطبقي، بل أضحى تمييزاً طبقيّاً جديداً ينال فيه أهلُ الحكم كل شيء ويُحرم الجانب الآخر من كل شيء، هذا الذي يحسه المواطن العادي، ويشقى بمعاناته منه، ويشير فيه إلى الحاكم بوضوح، متهِماً بل مُديناً، هذا كله يتعامى عنه الحاكم ثم لا يجد ما يوجّهه إلى المسلم إلا الخيانة والرجعية، التهمتان الوحيدتان اللتان لا يمكن للمواطن العادي أن يميزهما أو يعرف من هو الجدير بأن توجها إليه: رجل الدنيا الذي يقبل عليها ليأخذ منها كلّ شيء، قبل أن يفوته كلّ شيء، فهو لا يرجو الآجلة، فليعبّ إذن من العاجلة، أم رجل الدين الذي

آمن بالآخرة وبالحساب العاجل والآجل، فهو يخشى عذاب الله في نفسه وفي مسؤوليّاته قبل أن يخشى عقوبة الحاكم؟.

ماذا أقول لسيِّدٍ نَزِقٍ جهولٍ أرعنِ
مولاي إني قد كرهتُ تفاهتي وتعفّني
إن كانت الدنيا مُنَى نفسي كما علّمتني
إن لم يكن لي عودةٌ أخرى كما أفهمتني
فلأيِّ أمرٍ سيّدي أنا خِلُّ فَقرٍ مُزمنِ
لِمَ لا أبيع بما يسدُّ الجُوعَ عِزَّةَ موطني
وأصونُ نفسي بالفرارِ من الجهاد المُوهِنِ؟
وأكون فيكمْ شرَّ جاسوسٍ وأقذَر مُذعِنِ؟[٢٢]

وهكذا لا تبقى إلا تهمة الخيانة سلاحاً للطغاة ضدَّ أصحاب الفكر الإسلامي الثائر، يحوّلونه من صدورهم التي يتوجه الشعب بأصابع اتهامه إليها، إلى صدور هؤلاء الشرفاء الأبطال، إنها مشكلة كلّ مسلمٍ يعي دينه اليوم ويحمله عذاباً فوق كتفيه:

أمَّا حكايتُنا فَمِنْ لونِ الحكاياتِ القديمهْ...
تلك التي يمضي بها التاريخ داميةً أليمهْ...
الحاكمُ الجبَّارُ والبطشُ المُسلَّحُ والجريمهْ...
وشريعةٌ لم تعترفْ بالرأيِ أو شرفِ الخصومهْ..
ما عادَ في تنّورها لحضارةِ الإنسان قيمهْ..

الحُرُّ يعرف ما تريدُ المحكمهْ...
وقضاتُه سلفاً قد ارتشفوا دمهْ...
لا يرتجي دفعاً لبهتانٍ رماه به الطغاهْ...
المجرمون الجالسون على كراسيِّ القضاهْ...

كذَبوا وقالوا عن بطولتِه خيانهْ...
وأمامَنا التقريرُ ينطقُ بالإدانة...
هذا الذي قالوه عنه غدا يُردَّدُ عن سواهْ...

ما دُمتُ أبحثُ عن أبيٍّ في البلادِ ولا أراهْ. . .
لا تُصْغِ يا ولدي إلى ما لفَّقوه وردّدوه. . . .
من أنهم قاموا إلى الوطن الذليل فحرَّروه. . .
لو كان حقّاً ذاك ما جاروا عليه وكبَّلوه. . .
ولما رَمَوا بالحُرِّ في كهف العذاب ليقتلوه. . .
ولَمَا مَشَوا للحقِّ في وهْج السلاحِ فأخرسوه. . .(٢٣).

وإذن فكيف الخلاص من شر هؤلاء الطغاة وهم يتعقّبون كلّ أثر للخير أو الصلاح أو الاستقامة في البلاد فيستأصلونه؟ ماذا يبقى من بعد غير الموت أو النفاق؟.

هذا الذي كتبوه مسمومُ المذاق. . .
لم يبقَ مسموعاً سوى صوتِ النفاق. . .
صوتِ الذين يقدسون الفردَ من دون الإله. . . .
ويسبّحون بحمده، ويقدّمون له الصلاه. . . . .(٢٤).

إنها مأساة المسلم الواعي في غربته الفريدة من نوعها، تعزله عن أمته ووطنه، وتجعله عاجزاً عن ممارسة دوره تجاه الأرض والإنسان وهو الذي يشعر أنه يحمل لهما مشعل الحق والخلاص، ولكن حامل الظلام هو الذي بيده مقادير الشعب والوطن:

غير أن الزمانَ سار بنهجٍ عـزَّ إدراكُنا لِغَور قرارِهْ
صَفَرَ الغارَ للجبانِ وأقصى عن جبين الشجاعِ إكليلَ غاره
حادَ بالمخلصين عن جَدَد المجْـ ـدِ مُعيناً عليه بعض شِراره
فتنةٌ تلك في الورى واختبارٌ أين يمضي زمانُنا في اختباره(٢٥)

إن الملاحظة السريعة للشعر الإسلامي الملتزم تجعلنا ندرك أنه وحده الذي كان يبحث عن الحقيقة دون نفاق أو مواربة، ودون تعامٍ عنها وتشاغلٍ بغيرها؛ حين كان الاشتراكي الملتزم منصرفاً إلى الحديث عن خبز العامل وعرق الفلاح، كان الإسلامي الملتزم منشغلاً بما هو أهم من الخبز والعرق، فليس بالخبز وحده يحيى الإنسان؛ إن الذي يطالب بخبز الفلاح والعامل نسي وطن

الفلاح وخيانة الحاكم وتحلله ومروقه وسرقاته، إذا كان الإقطاعي قد امتصَّ عرقه فالحاكم الآن يمتص دمه ومستقبله، وإذا كان الرأسماليّ قد حرمه من بعض الحقوق فالحاكم الآن يحرمه منها كلها، بل يحرمه حتى من صوته وحتى من جيشه الذي كان يرجو أن يحمي له أرضه، ثم ماذا. . .؟ ليس إلا النفاق، وكأن النفاق قد غدا جزءاً من طبيعة الناس، فرأيت بعض الرجال ممن يحمل شعار الإسلام بطريقة ما يصفّق للحاكم ويفتي له بما يشاء ووقت يشاء، والشعب في ذهولٍ عما يحدث:

شيخٌ يناهز عمرُه السبعين عاماً هزَّ مِسبحةً وقالْ
فتدافعْت جُثثُ الحقائقِ في الحُلوقِ مشوّههْ
ولوى أحاديثَ النبي وساقهنَّ تقرُّباً لخليفتِكْ
قد كان يفعلُ مثل ذلك في بَلاطِكَ سابقاً
ويُقال كان يقولُ ذلك مُرغَماً مِنْ خِيفتكْ
مَنْ ذا تراهُ اليومَ يدفعُه ليخطبَ في الجموع منافقاً. .؟
أهوَ التطوّعُ بالنِفاقْ. . .؟
والزُورُ أمسكَ بالخِناقْ. .؟
والشعبُ ليس له خَلاقْ
لا صوتَ يعلو فوقَ صوتِ منافقٍ في مؤتمرْ. . .
يا راقداً طيَّ الجحيمِ ولا جدالْ
ثكلتْكَ أمُّكَ كم قتلتَ لها الرجالْ
لكنني أرثيك إن جَنَّ الخيالْ
فلقد عرفتَ طبيعةَ الجبنِ الكريهةَ فيهمو
فأخذتَ ثأركَ قبل موتكَ منهمو(٢٦).

إنَّ التزام الشاعر الإسلامي التزامٌ مرٌّ حقّاً، غالباً ما يبدأ بالقلم وينتهي بالإعدام، وكثيرٌ من الشعراء الملتزمين إسلاميًّاً التفّت حبال كلماتهم حول أعناقهم، وطُعنوا بأقلامهم وهم في العشرينات أو الثلاثينات، ومع ذلك فركب الشعراء مستمرّ، والمقصلة تعمل، والحياة تتحرك باتجاه الإسلام، ما عرفت

البشرية منذ قرونٍ فتكاً بالمسلمين يضارع فتك حكَّامهم بهم اليوم، وفي الوقت نفسه ما عرفت تحرّكاً للإسلام منذ قرونٍ يضارع تحرّكه اليوم، كلما ازدادت متوالية البطش سرعةً ازدادت متوالية التحرّك الإسلامي جموحاً، كلما اكفهر الأفق ازدادت كوَّة الأمل اتّساعاً، وترقَّب المؤمنون نصر الله:

إنَّ رُوحَ الشبابِ لا تعرفُ اليأ ... سَ وليستْ تَخشى صُروفَ القضاءِ
عَصرُنا لا يُطيقُ في الموكبِ الجبّـ ... ـارِ شكوى ضراعةٍ أو بكاءِ
إنه يطْرحُ الهشيمَ علـى الدَر ... بِ حُطاماً تذروه ريحُ الفناءِ
ثم يمضي على الرُفاتِ ويبني ... مِن حُطام الردى صروحَ البقاء[٢٧]

إنهم ينتظرون البناء بعد الهدم، والفجر بعد الغسق، واليابسة بعد الطوفان، إن الأمل لا يفارقهم وهم يعيشون أصعب محنةٍ عاشها بشرٌ:

كأنني ألمحُ الطوفانَ منحسـراً ... ويحَ الفناءِ إذا ما حانَ إقدامُ
يبني ويهدمُ لا يُبقي على دَجَلٍ ... والحقُّ ركنانِ، بنَّاءٌ وهـدّامُ

وهنا يبدو الفرق شاسعاً بين واقعيَّة الالتزام الإسلامي وكلّ الواقعيَّات الأخرى، فاليأس الذي أشاعته الرومانسية في هذه الواقعيّات، مهما تسربل بأثواب مموّهة، كان يبدو واضحاً عند معظم شعرائها في كل ملمّةٍ أصابت الوطن أو الشعب؛ إنهم يبكون حين يبكي الشعب ويضحكون حين يضحك، ولكنَّ الشعب بحاجة إلى من يمسح دموعه حين يذرفها، ويشجّعه على النهوض والاستمرار في مسيرته، وهو بحاجةٍ، حين يستسلم إلى الضحك، إلى من ينبهه إلى الأخطار التي ما تزال محدقةً به، ويذكره بأنَّ عليه أن يُطامِنَ من فرحه حتى لا ينسى نفسه ويقف دون الهدف الذي لا بد أن يتابع الطريق إليه باستمرار، الهدف الذي يظلّ هدفاً من غير أن يقع يوماً في يد الساعين إليه؛ إنَّه الأمل بالأفضل، وما دام هناك أفضلُ باستمرار فهناك هدفٌ باستمرار، والسعي مستمر لبلوغ هذا الهدف اللاّنهائي، أما الأزمات والمحن والدماء والموت فإنما هي جاليةٌ للصدأ شاحذةٌ للعزائم، إنها فرصةٌ للمسلم تشحنه للوثبة القادمة، أو ترزقه الشهادة:

أخي أنت حُرٌّ وراء السدودْ
أخي أنت حُرٌّ بتلك القيودْ
إذا كنت بالله مستعصما
فماذا يضيرُك كيدُ العبيدْ..؟

أخي إن ذرفتَ عليَّ الدموعْ
وبلَّلتَ قبري بها في خشوعْ
فأوقدْ لهمْ من رُفاتي الشموعْ
وسيروا بها نحو مجدٍ تليدْ

أخي إنني ما سئمتُ الكفاحْ
ولا أنا ألقيتُ عني السلاحْ
وإن طوَّقَتْني جيوش الظلامْ
فإني على ثقةٍ بالصباحْ

سأثأرُ لكنْ لربٍّ ودينْ
وأمضي على سُنَّتي في يقينْ
فإمَّا إلى النصرِ فوق الأنامْ
وإمَّا إلى الله في الخالدين(٢٨).

أمَّا الاغتراب والهجرة والنفي عن الوطن فإنما هي وقفةٌ مع النفس، تستردّ خلالها الأنفاس وتراجع الحسابات وتتحفز للخطوة القادمة:

قالوا اعتزلتَ فقلتُ عزلةَ رابضٍ متحفّزٍ للوثبةِ الشمَّاءِ
إني لأرجو أن أحاولَ صادقاً في صَوغ ذاتي مِن تُقىً ومَضاءِ
لأكون في الجُلَّى إذا الداعي دعا سهماً يصيبُ مَقاتلَ الأعداءِ
ما عزلةُ الأحرارِ إلا عزَّةٌ والصبرُ كلُّ الصبرِ في اللأواءِ(٢٩).

إنَّ جانب الاغتراب والنفي والسجن والتعذيب والتمثيل في الأجسام الحيَّة والاستشهاد يحتلُّ الجانب الأكثر صدقاً والأشدَّ انفعالاً والأقدر فنّياً من الجوانب الأخرى في الشعر الإسلامي، فلقد لاقى مجاهدو الإسلام من ذلك في

العصر الحديث ما لم تعرفه حتى محاكم التفتيش التاريخية، وقد كان يضرب بها المثل إلى وقت قريب في اختراع أفانين التعذيب التي تتخلى تماماً عن التفكير بإنسانيَّة الإنسان؛ إن «محاكم تفتيش» العصر قد جاوزت كل تصوّر للتعذيب، وفاقت كلّ ما وصفه التاريخ من ألوانه وقسوته، ومع ذلك فصبر المؤمن المجاهد على هذا التعذيب قد فاق كلّ صبر، وثباته فاق كل ثبات، وانتصار اللحم على آلة التعذيب الحديديَّة لم يكن أحدٌ يتصوَّره:

يصبرُ الحُرّ للزمانِ ولا تغبـ ـرّ نعلاه في رِكاب العبيدِ
وإذا الجوعُ عضَّه أشبَعتْه كَسْرةٌ من جَرابِهِ المَعهودِ
في السويداءِ أنتِ أيتها الدا رُ.. برغمِ الهوانِ والتشريدِ
يَنشدُ الدارَ بَعْدَ أن ضاعَ دهراً في دِيارِ العذابِ والتهديدِ
يتلقّى الرياحَ والبَردَ والأمـ ـطارَ في بُردِهِ الغليظِ الزهيدِ
غربةٌ ذاقها (الخليلان) عادتْ بعدَ دهرٍ إلى حفيدِ الحفيدِ
وبُدورٌ طاروا هُويّاً من الليـ ـلِ وحطّوا على ضفافِ الخلودِ
صمدوا والحريقُ يعلو ودَبّا باتُ نَمروذَ قاصِفاتُ الرعودِ
وطوتْهُمْ مجاهلُ الغيبِ لا إنسـ ـانَ يدري لَحْداً لهم في اللحودِ
ربحَ البيعُ يا بدورُ وهدَّتْ مُضغةُ اللحمِ كبرياءَ الحديدِ
باء نَمروذُ بالعذابِ وظلّت وصمةُ العارِ في جبينِ الجنودِ

وشخصيَّة رجل التعذيب الذي قُدَّ من صخرٍ تكاد تكون واحدةً في مختلف السجون ومختلف الأقطار:

وتصدّى له من الصخرِ وحشٌ كاسرٌ جازرٌ غليظُ الزنودِ
يتولّى فيسبقُ الريحَ مغوا رُ الدياجي بنابِهِ المبرودِ
ظاهرٌ، غائرٌ، قريبٌ، بعيدٌ جبليٌّ، ألدُّ، جِدّ حقودِ(٣٠)

* * *

لقد كانت التجارب القاسية المرَّة التي خاضها الشاعر الإسلامي في العصر الحديث تشغله عن كل تفكير بالشعر الديني العام، ونعني به الشعر

الذي يتناول فيه الشاعر مختلف مشكلات الحياة من وجهة نظرٍ إسلامية، ولكن من غير أن يصرّح بهذا، ودون أن يلجأ إلى أساليب العرض الإسلامي المباشر للمشكلة أو حلّها؛ والحقيقة أن أليوت ـ أبا الشعر الحديث ـ كان أوّل من فصل بين الشعر الديني التعبّدي والشعر الدعاويّ أو التبشيري في مقالته (الدين والأدب)(٣١)، نحن لا نسمي النوع الثاني كذلك، وإن كان في حقيقته جديراً بأن يكون الشعرَ المبشّر بالإسلام تبشيراً يتناسب والتربية العصرية للإنسان الحديث، الذي ينفر عادةً من كلّ ما هو مباشرٍ وصريح، بينما يشدُّه الرمز العميق والإشارة البعيدة والتلميح الخاطف والمعادل الموضوعي الخارجي للأشياء، وهذا الجانب من الشعر هو أندر الجوانب لدى شعرائنا الإسلاميين، فالتبشير بالإسلام لا بدَّ أن يحمل عندهم عنوان «الإسلام» دون مواربةٍ أو تمويه، وهذا يدفعهم بطبيعة الحال إلى التعبير عمّا في نفوسهم بصراحةٍ ومباشرةٍ كثيراً ما يصل أمرهما إلى درجة المبالغة والإفراط، وقد خطا الشاعر المصري محمود حسن إسماعيل خطوات بعيدةً في التخلّص من أسر هـذه النزعة، ولا سيّما في مجموعتيه الشعريتين «لا بدَّ» و«قاب قوسين»، وهي خطوات جدير بالشعراء الإسلاميين تتبعها وتمثّلها والاهتداء بها، وإن كانت ما تزال دون الهدف الذي نسعى إليه وننشده في الشعر الإسلامي، ولم نصل مثلاً في هذا المجال إلى المستوى الذي بلغته قصيدة أليوت «رحلة المجوسي».

ونزعة «التقريريَّة» هذه أو «المباشرة» لا بـدَّ أن تنعكس على مختلف مقوّمات الشعر الفنية، فجدليَّة الشكل والمضمون تقتضي وحدة الروح العامة للنص الشعري، واستقامة الاتّجاه الفكريّ وصرامته تنعكسان على الهيكل الفني والعروضي واللغوي والخياليّ للشعر، فتغدو هذه المقوّمات بطيئة التطوّر ضعيفة الحركة باتجاه الأفضل، وهكذا قلّ أن نجد شاعراً خرج عن الهيكل التقليدي للقصيدة إلى مثل هذا الهيكل الحواري غير المباشر الذي اتبعه الشاعر الفلسطيني أحمد محمد الصدّيق في قصيدته (مجمع القرود)(٣٢) فقد أقام عمله على بناءٍ دراميٍّ يسوق فيه مهاجمة الإسلام على ألسنة أعدائه، بأسلوب تحسّ فيه السخرية وإن لم يصرح الشاعر بها، فهو يصوّر لنا داعيةً مسلماً يدعو الناس إلى الإسلام، ولكنَّ أعداءه من الملاحدة الذين يسعون إليه يرمونه ويرمون الإسلام

بكلّ ما عندهم من ترّهات، دون أن يحاول الشاعر دفاعاً أو ردّاً لما يتقوّلون، وهذا ما يسوقه على لسانِ قوميٍّ عربي:

أيها الصَحبُ إليكمْ فكرةَ الحقِّ الجليَّة
فكرتي مِن سفسطاتِ الدينِ بيضاءُ نقيَّهْ...
فكرتي تربط ما بيني وبينَ الجاهليَّهْ...
و«أبو جهلٍ» زعيمي هو أستاذ الحميَّهْ....
ونظامي مستَمَدٌّ من نظامِ الماركسيَّهْ...
أنا قوميٌّ أصيلٌ وشعاراتي قويَّهْ...
وَحدةُ الطينِ التي تَجمَعُ أوطاني القصيَّهْ...
هي لا شكَّ ستبني دولةَ العُرْبِ الفتيَّهْ...
ليس للدينِ عموماً بين أيدينا وصيَّهْ...
إنه يسعى إلى الفُرقةِ ما بين الرعيَّهْ...

إنَّ الشاعر يتجنَّب المباشرة في عرضه لدعوى الإنسان القومي الاشتراكي التقدّمي، ونزداد اقتناعاً بذلك وقد عرفنا أنَّ أصحاب هذا الاتجاه قد غدوا يصرحون حقاً بمعالم اتّجاههم، دون خجلٍ أو مواربة، فأبو جهلٍ وماركس عندهم رمزان للقومية العربية والاشتراكيَّة والتقدّم، بإزاء الدين والسلفيَّة (الرجعية)، والإسلام يعني الموت لهم:

لو أقاموا دولةَ الإسلام ماتَ الناسُ جوعا
حرَّموا الخمرَة.. والرشوةَ.. والفنَّ الرفيعا
كيف نجني بعدَها الربحَ..؟ ألا ماتوا جميعاً.

وفي النهاية لا بدَّ أن يلقى الداعية المسلم مصيره المحتوم أمام التيَّار الجارف للجاهلية المنتصرة في معظم بلاد الإسلام، فيسقط بين أيدي زبانيتها من رجال «الأمن»:

قد حَشَوا رأسَكَ.. مهلاً... هذه الرأسُ ستُحْطَمْ
سوف نستخرجُ منها كلَّ عِلْمٍ كنتَ تَعْلَمْ

أهبيهِ يا سياطي . . . أطْعِميه الموتَ علقمْ
كنتِ تدعو الناسَ للإسلامِ . . لا شكَّ ستندمْ .

* * *

والبناء الفني العام مرتبط بالبناء العروضي، وقليلاً ما حاول الشعراء الإسلاميون أن يطوروا فيه التطوير الأصيل الذي يمكن أن يواجه بقوةٍ الانحرافات الشاذة عن القاعدة، تلك التي يمارسها أصحاب الاتجاهات الأخرى على العروض العربي، وهذا لا يعني أن هذا النوع من التطوير لم يمارسه الإسلاميون حقاً، ولكنه قليلٌ كما ذكرنا لا يمكن أن يشكّل ظاهرة عروضيَّة يُعرف بها الشعر الإسلامي، وتكاد هذه المحاولات تقتصر على أعمالٍ محدودةٍ لشعراء إسلاميين أو لشعراء وضعوا بعض الأعمال الإسلاميَّة، وعلى رأس هؤلاء نازك الملائكة ومحمود حسن إسماعيل ومحمد المجذوب ومحمد الحسناوي وعصام الغزالي وعبدالله عيسى السلامة ومأمون فريز جرار وشريف قاسم ومحمد العيد الخطراوي ومحمد هاشم رشيد؛ إن تعدّد الشعراء الذين مارسوا هذا النوع من التجديد العروضي الأصيل، على قلَّة النماذج العروضيَّة الجديدة لكلّ منهم، يبشّر ولا شك بحركةٍ عروضيَّةٍ واسعةٍ غنيّةٍ مخصبةٍ تتحقق على أيدي الشعراء الإسلاميين، وتستطيع أن توقف زحف الحركات العروضيَّة التي انحرفت عن القاعدة انحرافها الشاذ الخطير الذي يمكن أن تكون له تأثيراته القاتلة في جذور أصالتنا.

وهذا التجديد العروضي يثمر عندهم غالباً تجديداً لغويَّاً وخياليَّاً، والجدليَّة الداخليَّة القائمة بين العروض وكلٍّ من اللغة والخيال هي التي تؤدّي ولا شك إلى مثل هذا الترابط التجديدي المثلّث، فإذا بحثنا عن اللغة الجديدة والصورة الحديثة والرمز اللغوي الذي تختلط فيه اللفظة بالخيال، فلن نجدها غالباً إلا في هذه النماذج العروضية القليلة عند شاعرنا الإسلامي، وسوف نلحظ هذا بسهولةٍ في المقاطع القليلة التالية التي نقبسها من قصيدة (على باب غرناطة) للشاعر الأردني مأمون فريز جرار:

على بوَّابةِ الأحزانِ
وقفتُ أهزُّ أغصاني
تعرَّتْ.. آه يا أيامَ حِرماني
مُشَقَّقةٌ شفاهُ الغُصنِ محروقهْ
براعمُهُ كأطيافٍ من الذكرى
تُطِلُّ على ربيبِ العز... ألقاهُ..
الزمانُ على بساطِ الشَوكِ.. عرَّاه

هنا في ظِلِّ أغصاني
ملأتُ مجامرَ الأنسامِ بالطيبِ
بنيتُ لخلوةِ العُشَّاق مِحرابا.

وقفتُ بباب غِرناطهْ
بكيتُ بكيتُ.. يا غرناطَةَ الأحزانْ
وفتشتُ الدروبَ أسائِلُ العمدانْ
عن الأهلِ.
رأيت سيوفَنا في مُتحفِ التاريخِ.
مُغْمَدَةً على دَمِنا..
قتلتُ أخي
قتلتُ أبي
قتلتُ ابني
وآخرَ ليلةٍ كانتْ..
وضعتُ السيفَ في نحري..

خرجنا كالنساءِ نجرُّ ثوبَ الدمْعِ
ركبْنا البحرَ بالذُلِّ
فليتَ البحرَ لم يفتحْ لنا بابَهْ
سبايانا
وذكرى مجدِنا المحروقْ
وأياماً

وأحلامـــاً . .
طويناها
طواها سيفُنا المغموسُ في دمِنا

إن البناء العروضي هنا لم يخرج على القاعدة، بل طوّرها فيما أطلقنا عليه فن (التوقيع)(٣٣)، فتفعيلة الوافر المجزوء تنتظم الأسطر جميعاً على اختلاف أطوالها، والقافية الواحدة (فعلن) تنتظمها أيضاً، على تنوّع الرويّ وتلوّنه بشكلٍ يحافظ معه الشاعر على كيانه وشخصيته، فلا يهمله إهمالاً تامّاً ولا ينوّع فيه تنويعاً يفقده تأثيره الموسيقي العامّ في القصيدة، وفي الوقت نفسه لا يسمح الشاعر للتفعيلة الواحدة التي تنتظم قصيدته كلّها بالسيطرة عليها موسيقيّاً لتفرض نغمها الرتيب الحاد، وهو يتخلص من هذا الرتوب أو الحدَّة بتدوير الأسطر أحياناً كما في السطرين السادس والسابع، إذ نضطر في قراءتنا لهما إلى وصلهما معاً لأنَّ التفعيلة الأخيرة في السطر الأول تستغرق كلمة (ألقاه) وجزءاً من كلمة (الزمان) التي يفتتح بها السطر التالي، والتريث الذي سنضطر إلى مراعاته عند انتقالنا من السطر السابق إلى اللاحق سيقطع التفعيلة في وسطها، وهذا سيخفّف من إحساسنا بإيقاعها، وسنشعر وكأن إيقاعاً جديداً اقتحم علينا الطريق ونحن مسترسلون مع إيقاع «مفاعلتن» الرتيب، وهـذا يتكرّر في السطرين الخامس عشر والسادس عشر أيضاً وكذلك في الخاتمة التي تخالف عنصر التوقّع في نفوسنا، هذا العنصر الذي يقوّي من إحساسنا بالحدّة والرتوب، لأن الشاعر شحنها بعنصر الخيبة الملطف من تأثير عنصر الرتوب، فهي ليست الخاتمة الإيقاعيَّة الحادَّة التي يرتفع فيها صوت الشاعر أو ينخفض عمّا كان عليه في الأسطر السابقة لها، ليوحي لنا عن طريق هذا الارتفاع أو الانخفاض بأنَّ النهاية قد اقتربت، وأن ذروة الطريق الموسيقيَّة أو حضيضه سيكون عند سطر الخاتمة، إن نغمة الخاتمة تأتي مساويةً تقريباً أو موازيةً لنغمة الأسطر السابقة لها، بل إنها تنتهي برويٍّ جديدٍ يختلف عن كل رويٍّ قريب منها، وبقافيةٍ مختلفةٍ أيضاً عن كلّ قافيةٍ قريبة، فهي من النوع المتدارك (فَعَلن: دمنا) وقد كانت من قبل من النوع المتواتر (فعْلن) وهذا يساعد أكثر على التخفيف من حدَّتها ومن حدَّة إحساسنا بتدرّج النغمة فيها.

إنَّ هذا نموذجٌ مبسَّطٌ جدّاً «للحركة» الإيقاعية التي يمكن أن يمارسها الشاعر ضمن «الثبات» العروضي التقليدي إذا أخذنا بمبدأ «الحركة ضمن إطار ثابت» الذي يدعو إليه النقَّاد الإسلاميون (٣٤)، وما هذا النموذج إلَّا واحدٌ من نماذج عديدة لدى الشعراء الإسلاميين، ولكنَّها كما قلنا لا تشكّل بعدُ ظاهرة يمكن أن نعدّها للشعر الإسلامي، وأهم ما في هذه النماذج أنها تمنحنا الفرصة لرؤيةٍ أوضح للّغة والخيال الجديدين في الشعر الإسلامي، فهي بؤرة صالحةٌ لظهور هذا الجانب التجديدي، ورغم الغنائيَّة التي تتسرب إلى قصيدة (على باب غرناطة)، والظاهرة الغنائيَّة واضحةٌ عند أصحاب القصيدة الحديثة أو الكلِّية خاصة ـ رغم هذه الغنائية التي تظهر في تكرار بعض الألفاظ المشحونة عاطفياً (بكيت. . بكيت) وبروز ضمير المتكلم بشكل واضح (هزَّ أغصاني، حـرمـاني، مـلأت، بنيت، وقفت، بكيت، فتشت، أخي، أبي، ابني، نحري. .) فإننا نحس أنها غنائيَّةٌ مختلفةٌ، من ناحية، عن الغنائيَّة التقليدية القديمة، وأنها غنائيةٌ بنّاءةٌ لا تنصرف إلى مجرد ذرف العواطف واستـدرار المشاعر، أو إلى مجرد التلاعب اللفظي الذي يقصد به الإيهام بأننا أمام لغةٍ جديدة، كما يفعل أصحاب القصيدة الحديثة، من ناحيةٍ أخرى.

إن التكرار هنا أدَّى وظيفة التأكيد باعتدالٍ ورصانة، وضمير المتكلِّم لم يكن يعبّر عن الذات الفرديَّة بل عن الذات الجماعية، وما أسهل أن نستبدل منه، حيث كان، ضميرَ الجماعة، وما معنى (أخي، وأبي، ونحري) هنا إلَّا (إخوتنـا، وآباؤنا، ونحورنا)، كنَّا في الأندلس ننتحر باستمرار، وما قتل المسلم لأخيه إلا البداية التي تنتهي بقتله لنفسه، مثلما يقع للمسلمين اليوم في شتى أصقاعهم، بل إن الشاعر كان «يستريح» أحياناً من مسيرة الضمير المفرد عند متّكآتٍ من ضمائر الجماعة (سيوفنا، دمنا، خرجنا، ركبنا، سبايانا، طويناها).

ولكنَّ أهمَّ ما يستوقفنا في القصيدة العبارةُ الجديدة، وهي العبارة المصوِّرة لأنها تؤدّي دورها الصوتي والخياليّ معاً، وهو مظهرٌ جديدٌ على لغتنا كان للمدرسة الرمزيّة الغربية دور هامٌ في إيجاده، فالعبارات (بوَّابة الأحزان ـ شفاه الغصن ـ مجامر الأنسام ـ بساط الشوك) جديدةٌ على الشعر الإسلامي خاصة والعربي عامة، بما فيها من تجاور ألفاظ لم نعهد تجاورها، ولا سيما إذا كان هناك

نوعٌ من التباعد أو التناقض بين هذه الألفاظ (كأنسام والمجامر) مثلاً، وكذلك (الشوك والبساط) وهو تجاورٌ يفجّر في نفوسنا إيحاءاتٍ شديدة الخصوصيَّة لم تكن اللفظة في سياقها التقليدي تملك حساسية أدائها، وهي إيحاءات توازي الإيحاءات الخياليَّة التي تثيرها الصور منفصلةً عن لغتها، ومعروفٌ أن لا انفصال بين الخيال واللغة لا في الصورة التقليدية القديمة ولا في الصورة الحديثة، إذ لا بدَّ للصورة من عنصرين تقوم بهما: العنصر الزماني (الصوت) والعنصر المكاني (أطراف الصورة).

وهكذا نستطيع أن نجد في قصيدةٍ واحدةٍ أخرى من الشعر الإسلامي مثل هذه العبارات ـ الصور (ثلج الغرور ـ مزقة خيال ـ حزمة طموحات ـ زورق شهيق ـ ثغر الهدوء ـ أفراس الأمس ـ أمضغ الأيَّام)(٣٥)، ولكنَّ هناك خطراً كبيراً يهدّد الشعر الإسلامي في طريق هذا التجديد اللغوي، فمثل هذه العبارات ـ الصور يكثر عند أصحاب القصيدة الحديثة، وإن كانت عندهم لا تؤدّي إلى أي معنى، تبعاً للسياق غير المنطقي أو العقليّ الذي يسوقونها فيه، وأشدَّ ما نخشاه، إذا أسرف الشاعر الإسلامي في استعمالها، أن تطغى على لغته فيؤدّي اتصالها في أبياته إلى سقوطٍ في الإبهام و «الكليَّة» واللامعقول. وهذا الخطر غير بعيد الاحتمال، ولا سيما إذا عرفنا أن في لغة القصيدة الحديثة كثيراً من البهارج التي حدث أن شدَّت إليها الإسلاميين، كما حدث في عناوين بعض القصائد الإسلامية وتأثّرها بالعناوين المزدوجة التي يتوسطها حرف الجر عادةً عند أصحاب القصيدة الحديثة فأتت على شاكلتها، مثل (خماسيَّات في أبجديَّة التاريخ(٣٦) ـ هوامش نقشبنديَّة على أوراق وهَّابي)(٣٧).

والرمز هو أهم ما نتطلَّع إليه عند شعراء القصيدة الإسلامية، فلقد لاقت الرموز التاريخيَّة الإسلاميَّة عنتاً على أيدي أصحاب الحركات الشعريَّة الحديثة غير الملتزمة بخطّ الإسلام فبقدر ما قدَّس الأوربيون رموز الأساطير اليونانية في شعرهم الحديث وتبِعهم في تقديسها الشعراء العرب غير الإسلاميين، بقدر ما حارب هؤلاء رموز الإسلام والخلافة والإمامة والسنّة وكل الأعلام الذين ساروا في ظلها، وكان على الشعراء الملتزمين مهمَّةٌ خطيرةٌ شاقة هي إعادة الاحترام

والقدسية لهذه الرموز في نفوس القراء، وقد كادت تتشوَّه حقائقها بشكلٍ أصبح من الصعب وجه إقناع العامة بالوجه الأبيض لها وقد غطَّته أدخنة المغرضين السوداء.

ولم يكن على الشعراء الإسلاميين إلَّا أن يستوحوا التاريخ والـواقع استيحاءً نقياً غير مشوّهٍ، فيضعوا النقاط على حروفها، والأمور في مواضعها، فيكون الرمز ابن العقل والمنطق قبل أن تصهره بوتقة الخيال وتحوّله إلى صورة، فالسلطة الغاشمة التي تكمم الأفواه وتلتفّ حول الأعناق وتقيد الحركة جديرة برمز (العنكبوت) الذي أطلقه عليها عصام الغزالي في قصيدته التي تحمل هذا الاسم:

وصرختُ لكن ما يزال العنكبوتُ على فمي
والعنكبوتُ على المآذنِ، فامسحي وتيممي

و (ذات الخمار المريمي) جديرةٌ بأن تكون رمزاً لفلسطين السبيَّة الجريحة:

كذبتْ عليكِ ظنونُهُمْ فخِمارُ طُهرِكِ مريمي

و (الذئب) و (ابن الإماء) رمزان جديران بالصهيونية التي تنشب مخالبها بأرضنا:

أو زوجوكِ ابنَ الإماء وقدَّموكِ لمأثمِ
وأنا وأنتِ وبيننا ذئبٌ وعندكِ بَلْسَمي

وتنقلب رموزٌ كحطّين وصلاح الدين وأبي محجن الثقفي وعمار بن ياسر وعكرمة بن أبي جهل ووحشي والعز بن عبد السلام وأصحاب السفينة وأهل القرية إلى رموزٍ طيِّبةٍ تزخر بالروح الإسلامية، وقد كانت ملوّثةً شوهاءَ عند أصحاب الحركات الشعرية المنحرفة عن القاعدة الجديرة بأن تستمـدّ منها أصالتها: قاعدة الإسلام والتاريخ العربي الحقيقي الذي يحمل الحقيقة المشرفة البيضاء لهذه الرموز جميعاً، ولكـنَّ الشعراء الإسلاميين ما يزالون دون المستوى المطلوب منهم في إحياء رموزنا الفنية الخصبة، وما يزال التاريخ الإسلامي ماضياً وحاضراً، يزخر بأسماء الأبطال والمواقع والمعارك والمفكرين والعلماء الذين يقف الغرب أمام سِيَرهم مدهوشاً، ثم لا نجد شاعراً واحداً يتوجه برموزهم

سهاماً ضد رموز الباطل والتشويه والانحراف التي طغت على الساحة العربية بمختلف محاورها.

واقع المنهج وطموحه:

لقد أظهر واقع القاعدة أنَّ الشاعر العربي الحديث لم يعد يحس أنَّه مرتبطٌ بهذه القاعدة، بعد أن تلونت الدعوات المشبوهة التي تحلّله من جذوره، وتصرفه عن النظر إلى ماضيه، وهي دعواتٌ وجدت غالباً عند من يملكون السلطتين: التشريعية والتنفيذية معاً، أقصد الشعراء النقاد، فلم تُعرف حركةٌ فنية في تاريخنا الأدبي ارتبط فيها الشاعر بالنقد كما حدث لحركة الشعر الحديث أو القصيدة الكلّية، فالتخطيط لديهم يقوم على أن يكتب الشاعر ما يكتبه ثم يقنن ويقعّد ويشرّع لما يكتبه ما يريد من موازين نقديةٍ ليست في حقيقتها إلا خروجاً على الموازين، ومقاييس ليست إلا تمرّداً على كلّ مقياس.

إن مبدأ القصيدة الحديثة قائمٌ على التمرد والتحطيم، فما هي المقاييس التي نرجوها من نقّادٍ هم حَمَلة لوائها والداعون إليها..؟ إنها حتماً «أشباه مقاييس» أريدَ منها التحطيم، وقد نجحت هذه «الأشباه» حقاً في تمييع القاعدة، فما دام المنهج يقوم على التمرّد والتحلّل من كلّ القيم الدينية والخلقية وحتى الإنسانية، فهل يرجى منه العون على إقامة القاعدة..؟ إن كل غاية المنهج هنا تحطيم قدسية القاعدة، أيّاً كانت، في الفكر أو الدين أو الأخلاق أو الفن، وحين يتمكن الشاعر من تجاوز القاعدة ووضعها تحت قدميه يكون جديراً بالحداثة عند هؤلاء!

إن من أبسط الحقائق التي يقوم عليها الفنّ، أيّ فن، ضرورة التأثير، وضرورة التأثر، وضرورة وضوح الشخصية وتحققها ـ ضمن حدود تعريفنا للتفرد ـ، وهذا يعني أيضاً أنَّ ذلك التأثر لا ينبغي له أن يتجاوز حدوده فيطغى على شخصية الفن المتأثّر، وأنه إذا فعل ذلك ضاع الفن وفقد مقومات وجوده، أما ضرورة التأثير فهي، منذ الأزل، أصدق مقياسٍ في تقويم الفن، لأن الفنان ـ الشاعر هنا ـ يغدو في عمليّة التأثير التي يمارسها على المتذوق بمثابة القطب المغناطيسي الذي تشتد فاعليته أو تضعف بقدر ما تكون عليه تلك الفاعلية في

القطب المقابل، إنهما قطبان في جسمٍ واحد، ويمكن أن نقيس قدرة أحدهما ـ القطب المعطي أي الشاعر ـ باختبارنا لقدرة الآخر ـ القطب الآخذ أي المتذوّق ـ وبقدر ما يتلقى المتذوّق من الشاعر فينفعل بما يتلقاه بقدر ما يدل هذا على قدرة الشاعر على التأثير، ومن ثم قدرته الفنيةالتي استطاعت أن تحقق هذا التأثير عند المتذوّق.

ولو وضع الناقد هذا المقياس في منهجه النقدي لسقطت القصيدة الحديثة أو الكلية لأنها آخر نظام شعري، إذا جاز لها أن تحمل هذه الصفة، يمكن أن يحقق شيئاً مذكوراً من التأثير في المتذوق، إذا استثنينا الجانب التحطيمي الذي أراد أصحابها أن يحققوه في نفوسنا ليهدموا كل احترام فينا للمقدسات والشرائع والمُثل.

ومعظم النقاد لم يضعوا في مقاييس منهجهم النقدي حساباً لهذه المقدسات والشرائع، بل، على العكس، ذهب بعضهم إلى وضع مقاييس مضادةٍ تنص على الفصل بين الفكر والفن، وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك ـ أصحاب القصيدة الحديثة ـ فدعوا إلى رفض الفكر تماماً، أيّاً كان، وإن كانوا هم أنفسهم لم يأخذوا بالمبدأ الذي دعوا إليه، لأنهم في حقيقتهم لم يرفضوا الفكر كله، بل رفضوا منه الفكر الديني والأخلاقي والتنظيمي فحسب، على حين توجهوا بكل قواهم إلى إقامة فكر إلحادي متحلّلٍ فوضوي يحل محل الفكر الأول، كما وجدنا عند أدونيس، وهذا كله أدّى بالشعراء إلى عدم الالتفات إلى الفكر، فإذا فعلوا فإنهم لا يصرون على محاسبة أنفسهم قبل أن يخرج عملهم الشعريّ إلى الناس، فتأتي أعمالهم مشوَّشةً فكريّاً أو منحرفةً أو ساقطةً، فأمر ذلك هينٌ عليهم ما دام هيّناً على النقاد بل مقبولاً لدى بعضهم، بل مطلوباً ومؤكداً عليه عند بعضهم الآخر.

إن مسؤولية الناقد والشاعر هنا أمرٌ جدلي، فالناقد يشجع الشاعر على الانحراف أو السقوط الفكري، وحين تطغى موجة هذا الانحراف أو السقوط عند الشعراء بحيث يغدون أكثريةً بين أترابهم، يفقد الناقد الجرأة على الوقوف في وجه هذا التيار الجارف إن حاول كبح جماحه، وإذ يتقاعس الناقد عن القيام

بهذه المهمة ـ رهبةً أو رغبةً ـ يجد الشاعر في نفسه قدراً أكبر من الشجاعة للخروج عن القاعدة الفكرية، وهكذا في سلسلةٍ جدليةٍ لا تتوقف عن الانحدار، إلا إذا هيء لها التيار النقدي الإسلامي العارم الجريء الذي يستطيع أن يصرخ بأعلى صوته: القاعدة أولاً، التطوير لا التغيير؛ الإضافة لا الإلغاء، البناء لا الهدم، ويجب أن نعترف أن من قُدِّر له أن يحمل مشاعل هذا التيار لا بد أن تكون فيه صفات الفدائي، لأن عليه أن يفجر برصاصةٍ واحدة، هي صوته وإيمانه بما يقول، مجمعاً سلطويّاً مدرعاً لأولئك الذين أسهمت سنون وسنون من التربية الاستعمارية، والفكر الإلحادي، والثقافة المنحرفة المستوردة، في بناء قلعتهم التي شيَّدوها داخل أرضنا المسلمة.

حين يتخلى المنهج النقدي عن القاعدة ويفقد صلته بها، وينصرف الناقد إلى تهاويل ومظاهر سطحيةٍ في العمل الشعري لا علاقة لها بالجوهر ـ القاعدة، ينقلب النقد إلى بهلوانية لغوية هم الناقد فيها ـ إذا كان جديراً بهذه التسمية ـ أن يلعب أمامنا على حبال اللغة، ويقفز في الهواء على مقافز لفظيَّةٍ يشد أعيننا لملاحقة بريق حركته فوقها، ثم تعود أعيننا باحثةً عن الشيء الذي أراد أن يقوله، فلا نجده، فترتدَّ خائبةً حائرةً في أمر هؤلاء الذين لم يكتفوا بتجريد الشعر من الموضوع أو الفكر، بل فعلوا ذلك مع النقد أيضاً، حتى غدوت لا تميز، أو تكاد، بين لغة القصيدة الحديثة العمياء ولغة نقدها الصمَّاء.

لقد فقد مثل هذا النقد تأثيره، وفقدته من قبل القصيدة الحديثة ـ إلا الأثر التحطيمي ـ وقد اقتصرت القصيدة الحديثة عليه أيضاً، فغدا الأثر الوحيد لكلا الناقد والشاعر في القصيدة الحديثة التحطيم ولا شيء غير التحطيم.

أما النقد الحقيقي، المتمسك بالمنهج وبالمقياس، فقد وجدناه يتراجع خوفاً من حصى الصغار أن تنال رأسه؛ إن الصغار يملؤون الساحة، فكيف له أن يخوض مثل هذا المعترك مجازفاً بكرامته ورصانته ووقاره وهؤلاء الصغار لا يحترمون كبيراً ولا صغيراً ولا أباً ولا أمّاً؟ وهكذا يفضل الناقد المتعقل المتخوف أن ينكمش إلى جحره، بينما ينصرف آخر إلى التنظير والتحدث عن عمومياتٍ شعريةٍ أو أدبية قد تمنع عنه شر الصغار، على حين ينصرف ناقدٌ ثالثٌ إلى كبار

الشعراء الذين نفض النقد يديه من تتويجهم على عروش الشعر، فيُغرق في استكشاف أسرارٍ جديدةٍ من عوالم عبقريتهم وإبداعهم، من غير أن يخشى عبث الصغار الذين انصرفوا عن هؤلاء إلى من أتى بعدهم، وهكذا تخلو الساحة للنقد المزيف، وقد غاب عنها النقد الحقيقي، وتنفلت الأمور، وتضيع الجسور بين الناقد الحقيقي والشاعر الحقيقي أو بالأحرى بين المنهج والقاعدة، وتقع الكارثة.

أمَّا الشعر الإسلامي الملتزم بالقاعدة، والآخذ بالأصالة، والتطلع نحو التطور انطلاقاً منها، فهو يتحرك بثقةٍ، ولكنه ما يزال يتطلع إلى الناقد المسلم الذي يستطيع أن يتفلَّت نهائيَّاً من إسار المصطلح الغربي الذي يتحكم بمناهجنا، إنه، نتيجة للتربية المنحرفة الطويلة المدى، قد غدا جزءاً منا، وأنا ـ في بحثي الآن عن منهجٍ إسلامي وقاعدةٍ إسلاميةٍ ـ لا أستطيع أبداً أن أدعي أنني في منجى من سيطرة ذلك المصطلح، حتى في هذا البحث نفسه، فمجاهدة آثار هذا المصطلح والانحرافات التي تركها في نفوسنا أمرٌ لا يمكن أن يتم مرة واحدة، ولكنْ حسبنا أن ندرك وجود هذه الانحرافات، وأن نتطلع إلى الخلاص منها والعودة إلى منهجٍ إسلامي نقي له مصطلحاته ومضموناتها النابعة من واقعه وحْده، واقعِ القاعدة الإسلامية في الفكر والفن.

وبدهي أن يتحرك هذا المنهج في البداية على استحياءٍ أمام طغيان المناهج الغربية والمنحرفة، وبدهي أن نجد، حتى بعض من يحملون الفكر الإسلامي، بعيدين عن فكرة وجوب إيجاد منهجٍ إسلامي في النقد، وكأنهم لا يؤمنون بضرورتها أو جدواها نتيجةً لطغيان المفهوم الجاهليّ للشعر عندهم، وهذه عقبةٌ أخرى في طريق المنهج يطمع إلى تجاوزها مع التقدم المتنامي الذي يحققه الوعي الإسلامي الجديد في نفوس المسلمين.

ومع تجاوز المنهج لمختلف العقبات التي تعترضه، يجدر به أن يطمح إلى خطة للمستقبل ينطلق فيها من أسسٍ عامةٍ محددة تكون بمثابة منهجٍ للمنهج وعلى ضوء النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة نقترح بعض هذه الأسس مختصرةً فيما يلي، لتكون من بعد جزءاً من منهجٍ عام متكامل:

١) البحث عن التفرد المغني المرتبط بالأصالة (أي تطوير القاعدة، وتغيير العرف، والإضافة إليهما).

٢) البحث عن الواقع الذي انطلق منه كل من الأصالة والتفرد، وتبين مدى ارتباطهما به، وهل كانا تعبيراً حقيقياً عنه أو تزييفاً وتوهماً لواقعٍ غير موجود.

٣) البحث عن الشعر الذي أمسك بالأمـراض الحقيقية لـلأمة دون الوهمية.

٤) البحث عن الشعر الذي خالف التيار السلبي للواقع، وحاول أن يوجهه تلقاء الإيجاب.

٥) إهمال فكرة الفصل بين الفكر والفن إهمالاً تاماً، ومجاهدتها والتركيز على تفنيدها تفنيداً منهجياً.

٦) وضع أسس فنيةٍ تفصيلية جديدةٍ تتدارك أخطاء الـواقع القـديم للمنهج، بأن تكون قابلةً هي أيضاً للتطور ـ كالقاعدة في الشعر ـ دون إغلاق الباب أمام التفرد، وأن تكون نابعةً من صميم الفن الشعري العربي المرتبط بواقعه الإسلامي الحضاري، دون اعتمادها على المذاهب الغربية في النقد، أو على الشعر العربي غير المرتبط بالواقع الإسلامي بركنيه الأرضي والسماوي.

الهوامش

(١) راجع الدراسات المقارنة للكتب السماوية التي كتبها الجرَّاح الفرنسي موريس بوكاي، وقد ترجمت إلى العربية بعنوان (التوراة والإنجيل والقرآن والعلم). بيروت: ١٩٧٨م، دار المعارف.
(٢) المقصود هنا «العرف الفني» أي الخصائص التعبيرية للشعر.
(٣) أدونيس في كتابه «الثابت والمتحول» وقد بناه على فكرة واحدة مؤداها أن أهل السنة بتمسكهم بالقرآن والسنة كانوا سبب تأخر الحضارة الإسلامية، وأن من خرجوا على القرآن والسنة كانوا وحدهم النقاط الإبداعية المضيئة في هذا التاريخ، وهذه الفكرة نفسها سبق أدونيس إليها المستشرق م. س. ديماند، الأمين السابق لقسم فن الشرق الأدنى بمتحف متروبو ليتان بنيويورك، وذلك في كتابه (مذكرة الفنون الزخرفية الإسلامية).
(٤) بحث (قصيدة النثر وإيقاع الحضارة) وقد نشر في كل من مجلة جامعة تشرين، سورية، ومجلة «الأقلام» العراقية عام ١٩٧٩ م.
(٥) كقولهم (بصيرورة) بدلاً من (تحوّل) و(تشيّوء) بدلاً من (تكوّن) و (المابعد) بدلاً من (الآخرة) و(الميتافيزيك) بدلاً من (الغيب) و (العروبية) بدلاً من (العربية) و (الإسلاموية) بدلاً من (الإسلامية) و(أولاني) بدلاً من (أولي)... الخ.
(٦) وارجع إلى بحث إنعام الجندي المقدم لمهرجان المربد الثاني ١٩٧٤ م (هل واكب النقد الأدبي الشعر الجديد) ـ كتاب (الشعر والمجتمع) الصفحات (١٥٩ ـ ١٧٣).
(٧) ولا سيما في كتابيه «مقدمة للشعر العربي» و «زمن الشعر» ثم في قمة كتبه خطورة واتساعاً «الثابت والمتحول» بأجزائه الثلاثة.
(٨) أدونيس، الثابت والمتحول ج٢، ص ١١٣ ـ ١١٥. بيروت ١٩٧٧.
(٩) في محاضرته وندوته الشعرية بجامعة قسنطينة ـ الجزائر في أبريل نيسان ١٩٨١ م.
(١٠) هناك دراسات حديثة ما تزال غير مكتملة تشير إلى أن الأوزان العربية هي نفسها أوزان الشعر عند الشعوب السامية القديمة في القصائد والملاحم التي اكتشفت في مدينتي (إيبلا) و (أوغاريت) وقريبة جداً من أوزان ملحمة جلجامش، وهي تعود إلى منتصف الألف الرابع قبل الميلاد. وقد وصلت إلى نتيجة مماثلة تقريباً في دراستي العروضية المقارنة بين الشعرين الصيني والعربي (لم تنشر).

(١١) راجع ندوة صحيفة الثورة الدمشقية بعنوان (وهم الحداثة والمعاصرة) بتاريخ ١٩٧٩/٨/١٢ م.
(١٢) محمود حسن إسماعيل، صوت المعركة؛ مجلة الوعي الإسلامي، اكتوبر ١٩٧٣.
(١٣) أحمد محمد الصديق، حنين إلى القمة؛ نداء الحق، ص ٧. الدوحة ١٣٩٨ هـ.
(١٤) هاشم الرفاعي، شباب الإسلام: ديوان هاشم الرفاعي، ص ٣٨٣ جمع وتحقيق محمد حسن بريغش. الرياض ١٩٨٠ م.
(١٥) شريف قاسم، عودة الغائب: مجلة حضارة الإسلام، شوال وذو القعدة ١٣٩٨ هـ.
(١٦) محمد المجذوب، مجد الحياة. وهذه القصيدة ومعها كل القصائد التي لن نشير إلى مصادرها في الهوامش التالية استقيناها من مخطوطات للشعراء أو منشورات غير رسمية غالباً.
(١٧) عصام الغزالي، أشجان الطين، لو نقرأ أحداق الناس، ص ١٣ القاهرة ١٩٧٧ م.
(١٨) عمر بهاء الأميري، فتنة: مع الله، ص ٨٧. بيروت ١٣٩٢ هـ.
(١٩) وليد الأعظمي، نيران وثارات: أغاني المعركة، ص ٥٣ الكويت.
(٢٠) مؤمن، الله أكبر: مجلة المجتمع، السنة الرابعة، ص ١٨.
(٢١) أحمد محمد الصديق، وقفة مع العيد.
(٢٢) عبدالله عيسى السلامة، خفير: مجلة حضارة الإسلام، رجب وشعبان ١٣٩١ هـ.
(٢٣) هاشم الرفاعي، أغنية أمّ: ديوان هاشم الرفاعي، ص ٣٩١.
(٢٤) هاشم الرفاعي، أغنية أمّ: ديوان هاشم الرفاعي، ص ٣٩٣.
(٢٥) عمر بهاء الأميري: في قرنايل، مع الله، ص ١٤٩.
(٢٦) عصام الغزالي: مرثية رجل في جهنم.
(٢٧) أحمد محمد الصديق، الشباب. نداء الحق، ص ٨٠.
(٢٨) سيد قطب، أخي.
(٢٩) عمر بهاء الأميري، عزلة الأحرار مع الله، ص ١٧٦.
(٣٠) عبد الرحمن بارود، غريب الديار.
(٣١) وراجع تفصيل ذلك في كتابنا (حركة الشعر الحديث)، ص ٤٠٧، دمشق ١٩٧٨.
(٣٢) ديوان «نداء الحق»، ص ٩٦.
(٣٣) في كتابنا (حركة الشعر الحديث).
(٣٤) سيد قطب في كتابه «خصائص التصور الإسلامي»، ص ١٠١ وما بعدها.
(٣٥) عبدالله عيسى السلامة، غرفتي: مجلة حضارة الإسلام، العددان ٨ - ٩: ١٣٩٨ هـ.
(٣٦) منير صالح.
(٣٧) محمد منلا غزيل.



الفصل الثاني

جدلية الفكر والفن

والسامرية الجديدة عند نزار قباني

هل كان عجل السامري الذهبي غير متفوقٍ من الناحية الفنية؟ وهل كانت لمسات السامري عليه أقل سحراً وتألقاً وفتنةً من لمسات دافنشي أو أنجلو أو كبار مثّالي الرومان على تماثيلهم؟.

من المؤكد تاريخياً أن عجل السامري قد فتن بدقة صنعته وغرائب صوته وحركته شعباً كاملاً اختار أن يترك موسى وإله موسى ليتخذ من ذلك العجل الذهبي الفاتن إلهاً له من دون الله، على حين لم تتجاوز فتنة التماثيل الأخرى مرتبة التقدير والإعجاب، وربما الدهشة على أبعد حد؛ إنه القمة إذن من الناحية الفنية، القمة التي لم يطمح إليها إنسانٌ من قبل ومن بعد، ومع ذلك كانت عقوبة من فتن به شديدة وفريدةً في نوعها: حكم تعالى على المفتونين بأن يقتلوا أنفسهم ليتوب عليهم بعد ذلك(١).

والمطلوب أن نتصور سامرياً آخر يظهر علينا في هذا القرن بعجله الذهبي، وأن نتصور موقف الناس من هذا العجل الفريد؛ إنهم سيتوزعون من غير شك إلى ثلاثة فرقاء تبعاً لواقع اتجاهات النقد الحديث للفن:

١ ـ الفريق الأول، يذهب الناس فيه إلى أنه معجزة القرن، ثم لن يلتفتوا إلى ما يمكن أن تحدثه هذه المعجزة من فتنةٍ تفتن البشر عن وحدانية الله، بل لن يلتفتوا إلى تصريحات السامري نفسه وهو يعلن أنه إنما صاغ هذا العجل ليتّخذه الناس إلهاً من دون الله، وإذا ذكّرهم بعضهم بذلك قالوا: إنه عملٌ فني رائعٌ وكفى، ويجب أن نفصل بين هذه الحقيقة وأية حقيقة أخرى حتى إن

كانت افتتان البشر به، فالفن شيءٌ والإيمان بالله شيءٌ آخر مختلفٌ تماماً ولا ينبغي لنا أن نحكم على أحد الأمرين من خلال الآخر، وهم يعلمون، رغم ذلك، أن الأول مقدمة والثاني نتيجةٌ حتميةٌ لتلك المقدمة.

٢ ـ والفريق الثاني أقل تشدداً وأكثر سذاجةً، وسيقبل العجل على أنه عملٌ فني طيبٌ، وسيحسن الظن بالنتائج التي قد يؤدي إليها، ولن يجد في هذه النتائج ما يخالف عقيدة الأمة أو يشكل خطراً على مجتمعها، لأن العقيدة والفن منفصل أحدهما عن الأول، فتلك دينية وهذا دنيوي، وسيقول للمتشددين: لا خطر على الفكر من الفن، وإن حدث أن وقع في المستقبل بعض الذي تحذرون فإن السامري الفنان لم يهدف إليه ولم يتعمده، وهنا يلتقي هؤلاء مع الفريق الأول التقاءً تاماً رغم توفر حسن النية لديهم.

٣ ـ والفريق الثالث سينظر في المسألة عميقاً ويستبصر المستقبل ببصيرته النافذة، وسيرى في هذا «العمل الفني الرائع» خطراً على عقيدة الأمة، لأنه لم يوضع في الأساس لخدمة هذه العقيدة بل لتجريد المؤمنين منها وفتنتهم عن دين الله ووحدانيته، ولا يقبل هذا الفريق الفصل بين «فنية» العمل و«الفكرة» أو «الغاية» التي صيغ من أجلها، ما دام سيؤدي في النهاية، مهما كان جميلاً فاتناً، إلى الخسارة والهلاك.

* * *

وفي هذا العصر الحديث أكثر من سامري وأكثر من عجل، فمن السامريين المعاصرين من يعلن فنه وغايات فنه القريبة والبعيدة على الملأ، فيعي ما يقوله قليلون، فيحذرون فتنته ويتجنبون مهلكه، على حين يتعامى كثيرون عن حقيقته ويتغافلون عن غاياته المدمرة ـ التي لم يُخْفِها عن أحدٍ في الحقيقة ـ ويأبون إلا أن يغمضوا أعينهم عن الواقع رغم سطوعه وتوهّجه، ليقولوا إن السامري الجديد ما أراد بنا وبالفن وبالبشرية والحضارة كلها إلا خيراً وهدياً.

وسامري آخر قد يخفي مراميه الحقيقية ويعلن للناس خلافها، فينخدع به كثيرون، ويتبصّر حقيقته قلةٌ، فيهلك من هلك، ويفوز من يفوز.

وآخر قد لا يبغي من عجله ـ بدايةً ـ خيراً بالناس أو شراً، وهو إذ يصوغ عجله يرفع من ذاكرته معنى الخير مثلما يرفع معنى الشر، فلا يبقى في ذهنه إلا الفن والإبداع والإتقان، من غير أن يتعب نفسه في التفكير بالآثار التي يمكن أن تنشأ عن هذا الفن، وهل ستكون لصالح البشريَّة والحضارة أم لطالحها. .

أما المنخدعون بالنوع الأول، وهم بالأحرى متخادعون خدعوا أنفسهم طوعاً واختياراً، فهم أسوأ أنواع البشر، لهم أعينٌ يرفضون أن يبصروا بها، وآذان يأبون أن يسمعوا بها، وأفئدةٌ يَحُولون بينها وبين تبصر الحقائق الساطعة، ونماذج هؤلاء كثيرة.

ها هو الشاعر السوري أدونيس ـ علي أحمد سعيد ـ سامري آخر يصوغ للناس عجلاً لغوياً يريد أن يفتنهم به عن دينهم ويسلخهم من عبادة الله، فلا يخفي هذا عنهم، ولا يشق على نفسه بتمويه الحقيقة وإظهار غيرها ـ رغم تشبعه بالثقافة الباطنية ـ فيعلن للناس في كل مناسبةٍ وفي كل كتاب من كتبه النقدية والفكرية أنه إنما أراد باللغة الشعرية الجديدة التي أوجدها ـ وهو لم يوجدها في الحقيقة بل ترجمها عن الغرب ـ أن يحطم في نفوس العرب القدسية التي أحاطوا بها لغتهم ليتسنى له من خلال ذلك تحطيمُ كل قدسيةٍ في نفوسهم «فإذا حطمنا جدار اللغة استطعنا أن ننفذ منه إلى كل الجدران الأخرى في نفوس العرب من مقدساتٍ وأعرافٍ وأخلاقٍ وعقائد لنحطمها جميعاً ونستبدل بها اخرى» وهو لا يتورَّع حتى عن الذات الإلهية فيعلن أنه لا بدّ من «قتلها» حتى ينال الإنسان حريته التي «اغتصبها» منه الخالق عز وعلا وجل.

ورغم هذا الوضوح عند أدونيس، ورغم تعدد كتبه ومقالاته وقصائده التي يؤكد فيها ذلك، نجد من حولنا أناساً يرفضون إلا أن يقدسوا عجل هذا «السامري» فيضعون على أبصارهم غشاوة وفي آذانهم وقراً، ويصرون على أن أدونيس «فنانٌ» حقيقي وأن لا علاقة بين هذه الحقيقة وأية حقيقةٍ أخرى، ويرفضون الربط بين الفن والفكر الذي يحمله هذا الفن؛ إنهم ينساقون باختيارهم إلى عبادة العجل الجديد وهم يظنون أنهم يحسنون صنعاً، وأن

لا خطر على عقيدة الأمة من هذا العجل مهما أكد السامري ـ صاحب العجل وصانعه ـ خلاف ذلك، وليصرح بما يشاء فهم أدرَى بالفن من صانع الفن نفسه . .

* * *

ونحار أين نضع نزار قباني بين أصناف السامريين، أيكون من النوع الثاني الذي يخادع الناس ويبطن حقيقة مراميه فلا يظهرها لهم، أم من النوع الثالث الذي رفع من ذهنه الخير والشر معاً فهو يكتب إذ يكتب للفن، وللفن وحده، ولتكن نتائج ذلك في نفوس الناس ما تكون؟

لو ذهبنا بالظن مذهب معظم الناس لصنفناه مع النوع الثاني، ولكننا نختار أن نكون أحسن ظناً من الآخرين فنضعه مع النوع الثالث من السامريين: سامري بريء، أتقن صنعته وأجاد فنه، فراح يعزف على البشر ألحان عبقريته، فكانت عجلاً ساحراً افتتن به كثيرٌ من متذوقي الشعر العربي، فماذا كانت نتيجة هذا الافتتان؟ .

إن الشاعر يضع نفسه في موضعٍ خير من الموضع الذي اخترناه له، فهو يصر على أن شعره كله وطني «إن شعري كله، ابتداءً من أول فاصلةٍ حتى آخر نقطةٍ فيه، وبصرف النظر عن المواد الأولية التي تشكله، والبشر الذين يملأونه من رجالٍ ونساءٍ، والتجربة التي تضيئه سواءٌ أكانت تجربةً عاطفيةً أو سياسيةً، هو شعرٌ وطني . .»[٢]. إنه إذن ينفي فكرة «البراءة» أو «الحياد» التي اخترناها له، ويصر على أنه كان يتجه دائماً بفنه إلى الخير والبناء؛ لهذا نفضل أن نلجأ إلى المخابر العلمية لنتفحص حقيقة المواد الأولية والنهائية التي صاغ الشاعر منها قصائده لنرى إن كانت حقاً جديرةً بأن تصنف في النهاية مع «الشعر الوطني» أو حتى «الإنساني» .

إن دواوين الشاعر منذ بدايتها عام ١٩٤٤ إلى آخر ديوانٍ له، لم تخلُ من خطٍّ إنساني واضحٍ صاعدٍ متنامٍ ينتظمها جميعاً ـ إذا استثنينا ديوانيه (سامبا: ١٩٤٩) و(أنت لي: ١٩٥٠) ـ وقد أحصى جليل كمال الدين قصائد هذا الخط

فوجدها لا تتجاوز في دواوينه الستة الأولى ٢١ قصيدة من أصل ١٩٠ منها ١٥٥ قصيدة في المرأة[٣]، وإذا سلمنا بـ«إنسانية» هذه القصائد الواحدة والعشرين، وأخرجناها من دائرة التحليل المخبريّ، واقتصرنا في تحليلنا هذا على القصائد الأخرى، فأين تنتهي بنا هذه القصائد؟

إن التحليل المخبري هنا سيعتمد على «البؤر» التي شكلتها قصائد نزار حولها في المجتمع، فالقصيدة هنا أشبه بفسيلةٍ أو عينةٍ أخذت من جسمٍ مريضٍ وزُرعت في محيطٍ كيميائي لاكتشاف نوع الجرثوم الذي يمكن أن تحتويه، فنحن لا نتوصَّل إلى تحديد طبيعة الجرثوم، سلبية أو إيجابيةً، إلاَّ من خلال التأثيرات والتفاعلات التي تتركها المادة المحللة في البؤرة الكيميائية المجهزة لذلك. والبؤرة الكيميائية القابلة لاكتشاف نوع الجرثوم في القصيدة هي خلايا المجتمع، وباكتشافنا للدوائر التي تنداح في المجتمع حول القصيدة، وللآثار التي تتركها في تلك الدوائر، نكتشف حقيقة القصيدة ونتأكد من سلبيتها أو إيجابيتها.

فما الدوائر الإنسانية التي تبلورت في المجتمع حول القصيدة القبانية، أو استطاعت هذه القصيدة استقطابها حول محورها؟ ما عناصر هذه الدوائر، وما طبيعتها، وما أفرادها، وما علاقة هؤلاء الأفراد بالخط الحضاري للأمة، وهل كان تأثيرهم في هذا الخط سلبياً أو إيجابياً، وما نتائج هذا التأثير كما ظهرت على المدى البعيد؟.

* * *

كان المجتمع الشامي هو الأرض الأولى التي غرس فيها القباني بذوره الشعرية، وكانت هذه الأرض، على مدى سنواتٍ عديدةٍ، وحدها التي احتضنت نزاراً وهيأته لينطلق شعره في الخمسينات فتعم شهرته الوطن العربي كلَّه، وكان هذا المجتمع، وربما ما يزال، يقوم على فئاتٍ رئيسةٍ أربع:

الفئة الأولى، رضعت لبن الاستعمار ـ أكثر من خمس رضعات مشبعات ـ فلم يعد يعجبها إلا لبنه، ولم تعد تتذوق إلا فنونه، ولم تعد تغريها

إلا أفكاره ومذاهبه في الحياة، وغالباً ما كان أفرادها يَسِمون أنفسهم بسمة التقدّمية، على حين يَسِمون الآخرين بالرجعية، وأصحاب هذه الفئة خرجوا من الحرب العالمية الأولى معقدين من ضعف الخلافة الإسلامية، وجهل الأتراك العلمانيين المتأخرين وتجهيلهم للمسلمين، فحكموا على الإسلام ـ وكثيرٌ منهم مسلمون ـ من هذا المنظار، ولم يروا فيه إلّا ما رأوا في الدولة العثمانية وهي تُحتضر من أمراضٍ وعللٍ، فخرجوا على الأخلاقِ الإسلامية والأعراف العربيَة أو المحلية، وتحللوا غالباً من كلّ المثل الإنسانية بلْهَ الإسلامية.

الفئة الثانية، رضعت لبن الاستعمار ـ كسابقتها ـ ولكنها امتازت عن الأولى بحريَّة الحركة، إذ شجعها طعم الحضارة الغربية على أن تسعى لتذوّق الحضارات الأخرى، وكان أشد هذه الحضارات ارتباطاً بالتفكير المادّي عند الغرب الحضارة الشرقية الماركسية التي بدأت تنازع الاستعمار الغربي كرسيه وتتنافس معه على حكم العالم والسيطرة عليه، عسكرياً حيناً، وَعَقَدياً حيناً، وسياسياً أو اقتصادياً حيناً آخر، وكادت هذه الفئة تحتكر لنفسها صفة «التقدمية» لدرجة أبت معها إلا أن تصنف الفئة الأولى بين الفئات «الرجعية»، وانتهى الأمر بمعظم أفراد هذه الفئة إلى التحلل الخُلُقي والديني ثم الإلحاد.

الفئة الثالثة، رسخت أقدام أفرادها في أرضهم، وامتدّت جذورهم في ترابها، فمر بهم الاستعمار مرور الأمثولة الغنية أمام الحكيم: يتعلم منها ويضيف جديداً إلى تجربته وخبراته، من غير أن تزحزحه زلزلة هذه التجربة عن قواعده، وما كان إلا أن زادهم ذلك تمسكاً بإسلامهم، وفي الوقت نفسه ازداد فهمهم له عمقاً، وتمثلهم لأوامره ونواهيه رسوخاً، فانطلق من احتكاك أصالتهم الإسلامية بصوان الحضارة الغربية الصلد شرارةٌ من الوعي الإسلامي العصري ما تزال تتصاعد حدتها ويذكو نورها إلى الآن.

الفئة الرابعة، فئة المحافظين الذين ظلوا بعيدين تماماً عن تجربة العصر الفريدة وتمسكوا بإسلامهم متورعين، بفطرتهم النقية، عن أن تمس أيديهم من حضارة الغرب وثقافته خيراً أو شراً، قانعين بما ورثوه من ثقافةٍ إسلامية قديمةٍ، أو حديثةٍ تعد استمراراً لتلك القديمة.

فمن الذي احتضن شعر نزار من هذه الفئات الأربع؟ لقد كان نزار نفسه فرداً من أفراد الفئة الأولى، وكان يرجى من هذه الفئة بعض الوعي قبل رحيل الاستعمار عن سورية، ولا سيما حين كانت الثورات الوطنية تشتعل ضده، وبعد رحيله، حين كانت جراح الشهداء ودموع الثكالى ما تزال تنزف، كان يرجى من هذه الفئة أن ترتد إلى نفسها وأصالتها تجاه المد الاستعماري الحضاري الجارف، وبإزاء المدفع الفرنسي الإنجليزي الصهيوني الذي كان يتربص بالوطنيين آنذاك، ولكن هذا لم يحدث، وخرج علينا نزار قباني عام **١٩٤٤** بديوانه الغزِل (قالت لي السمراء) والالتحام العسكري والسياسي حول وجود الاستعمار في سورية وفي كثير من أقطار الوطن العربي على أشده، لقد كان في هذا كمن يهدي امرأً يحترق بيته صفيحةً من البترول الممتاز.

وكان أن أقبل أفراد الفئة الأولى على شعره يحفظونه ويرددونه ويجعلونه محوراً للقاءاتهم العابثة اللاهية التي يمكن أن يتحدّثوا فيها عن كلّ شيءٍ إلاّ عن الوطن أو الشرف أو الإنسان.

وكانت كلّما ازدادت شهرة نزار ازداد إقبال أفراد الفئة المذكورة على شعره، وازداد تأثرهم به وتفاعلهم معه وتعصبهم للدفاع عنه، يشاركهم في هذا كثيرٌ من أفراد الفئة الثانية، ولا سيما أولئك الذين لم يلتزموا التزاماً كاملاً بالفكر الماركسي أو المنظمة الشيوعية، فهؤلاء الأخيرون رفضوا شعر نزار لسببٍ واحد، وهو أنه شعرٌ بورجوازي مترف يتجاهل واقع العامل والفلاح والثورة الاشتراكية، كما كانوا يقولون.

كانت سورية حتى ذلك الوقت بين دول العالم الثالث المعدودة التي تقلّ فيها نسبة الإجرام والعنف السياسي والاضطرابات الإنسانية قلةً ملحوظةً، حتى الانقلابات العسكرية التي توالت عليها في مدى خمس سنوات (**١٩٤٩ ـ ١٩٥٤**) كانت تجري من غير إراقة نقطةِ دمٍ واحدة، وربما أُعدم فيها ـ على أبعد حد ـ قائد الانقلاب السابق، وكان أهل العراق كثيراً ما يغبطون أهل الشام على ذلك ـ بالنظر إلى ما كانت تهدر في انقلابات العراق وثوراته من دماءٍ كثيرةٍ ـ مثلما كان السوريون يغبطون اللبنانيين على ديمقراطيَّة رئاساتهم ومجالسهم النيابية وابتعاد بلادهم عن جو الانقلابات والأحكام العسكرية والعرفية.

ولكن مدرسة اللهو والعبث والمجون والفساد الاجتماعي والمحسوبية واللصوصية والرشوة والضياع الفكري والأخلاقي والديني كانت قد بدأت تتعملق وتطفو على سطح المجتمع الشامي، وكان لهذه المدرسة أساتذةٌ من الساسة والعسكريين والمفكرين والكتاب والشعراء والفنانين يشجعون اتجاهها ويمكنون لأفرادها من أجهزة الدولة، حتى بات هؤلاء يسيطرون على معظم مرافقها، ولاسيما أجهزة الأمن والإعلام والتربية والنشاطات الفكرية والثقافية، وكان أن تخلَّقت هذه المدرسة بعد حين، فكانت اتجاهاً غلب كل الاتجاهات، حتى بات الرجل الأخلاقي الذي يحمل مُثُله وعقيدته على ظهره، مضطراً، حتى يصل إلى أقل منصب يستحقه لدى الدولة، أن يتخلى ـ أو يتظاهر بالتخلي على الأقل ـ عن كل المُثُل والأخلاق، ليبدو أمام المسؤولين ماجناً عابثاً مستهتراً بالقيم والأعراف والشرائع ليحق له من ثم الوصول إلى المنصب الذي هو أصلاً من حقه.

وتمتد النيران في هذا الاتجاه لتأتي على أخلاق الأمة وما تبقى من مُثُلها وعقائدها، وبدهي أن يكون هذا الاتجاه المدمر بؤرة مواتيةً لنمو الإجرام والعنف والافتراس الإنساني، وإلى أن يسود قانون الغابة الذي لا يميز بين خيرٍ وشرّ، أوبين بريءٍ ومذنب، وبدأت سورية ولبنان تشهدان موجات من العنف الدمويّ لأسباب كثيرةٍ وفي مناسباتٍ شتى، ولا سيما السياسي منها والفكري. وكان نزار قباني ومدرسته من المفكرين والأدباء والفنانين ما يزالون ينفخون في نيران هذا الاتجاه فتزداد أواراً وامتداداً، إنهم لم يَدْعوا إلى العنف بطبيعة الحال، ولكن الارتباط حتمي وبدهي بين التخلي عن المثل والعقائد والمبادىء الإنسانية الأساسية والتحلل من الأعراف وقيم الرجولة الحقيقية والأصالة العربية والشرف الشرقي الإسلامي، من ناحية، والعنف والافتراس والوحشية والإجرام، من ناحيةٍ ثانية، وكلا الجانبين يتعايشان معاً في البؤرة الواحدة، والأول ينتهي بصورةٍ حتميةٍ إلى الآخر، وهكذا اجتاحت نيران العنف لبنان وسورية والأردن ـ بعد العراق ـ وهبطت قيمة الإنسان في سوق الرصاص والقنابل، وأصبحت الغاية، مهما كانت قذرةً، تسوغ الوسيلة، مهما كانت متوحشةً، ولا بأس أن تُهدم عمائر كبيرةٌ، أو أسواقٌ مكتظةٌ، أو مدنٌ كاملةٌ على

رؤوس أصحابها ـ أياً كانوا ـ في سبيل إرضاء الشبق السياسي المتعطش لكرسي الحكم أو المكسب العاجل؛ لقد شارك نزار قباني مشاركةً قديمةً وفعالةً، وخطط تخطيطاً دقيقاً وموفقاً ـ من غير أن يدري ـ لقتل زوجته بلقيس في العمارة العراقية ببيروت، ولقتل آلاف الأرواح التي ما تزال تُهدر في تلك المنطقة من وطننا العربي على أيدي تلامذة المدرسة القبانية وتلامذة تلامذتها، وليس هذا من قبيل المبالغة، فمن عاش في بلاد الشام الأربعين سنةً الأخيرة أدرك هذه الحقيقة تماماً، وحين كان العقلاء يشيرون للناس بالضوء الأحمر، ويحذرون من تلك المقدمات التي يترتب عليها من النتائج ما لا تحمد عقباه، كان السامريون الجدد يجأرون بالصراخ والاحتجاج على من يريد أن «يكبت» حرية الإنسان و«يكمم» أفواه الأدباء والشعراء ويقف بمُثُله وعقائده «العتيقة» حائلاً دونهم والإبداع. .

إننا لا نريد ـ بعد أربعين عاماً تقريباً من العمر الفني لنزار قباني ـ أن ننال من قيمة شعره الفنية التي لا ينكرها أي ناقدٍ حصيف، ولا نريد أن ننال من قيمته الأخلاقية كما تبلورت الآن بعد تلك التجربة الطويلة من الممارسة الفنية المتفوقة، ونزار قباني عام ١٩٨٢ ليس هو نفسه عام ١٩٤٤، إنه الآن ليس شاعر المرأة، أو «شاعر الأنثى كما تبدو للذكر» ـ كما وصفه بعضهم ـ لقد أنضجته الحياة والتجربة الحميمة التي خاضها مع وقائع هذه الحياة، وبدأ يصحو على أمته منذ حرب السويس عام ١٩٥٦ وهو يراها تنحدر بقوةٍ كصخرةٍ من القمة، واكتملت صحوته بُعيد هزيمة ١٩٦٧ فهجر نهائياً الخط العشقي المتفلت ـ وليس الحر ـ وهو الذي عرف به منذ مطلع حياته الفنية، هجره هجراً لا أظنه إلا صادقاً، وهو يحس بالعاصفة توشك أن تقطع حبال المركب الذي كان هو أحد قباطنته، وأن المركب يوشك أن ينقلب به وبأمته البائسة.

إن أصالة نزار ـ للإنصاف ـ ليست طارئةً عليه، وهذه البذرة الصغيرة من الأصالة كانت تحتل جزءاً من ضميره منذ البداية، وهو في ذروة تفلته وميوعة شعره الأخلاقية، ومع صدور ديوانه الأول كان يردد على مسامع حبيبته:

فما زالَ عندي رغمَ كل سوابقي بقيةُ أخلاقٍ وشيءُ من التقوى[٤]

وارتباطه بأرضه ووطنه وأمته وشرف هذه الأمة كان حتمياً، مهما بالغ في إخفائه أو تغافله، ويكفي أن نقارن بينه وبين أدونيس ليظهر لنا هذا الارتباط بوضوح[٥]، وسيكون انتصار الخط الفني لنزار على الخط الفني لأدونيس انتصاراً للعربية وللأصالة وللفن معاً، ولكنّ هذه الحقيقة لا تلغي الحقيقة الأخرى الأكثر سطوعاً: سامرية نزار؛ إن العجل النزاري قد فتن الناس عن مُثُلهم الإنسانية وأصالتهم وعقيدتهم، قصد نزار إلى ذلك أم لم يقصد، ولو كان شعره ـ عجله ـ أقل إتقاناً وأضعف سحراً لكان تأثيره أقل خطراً وأضعف شأناً؛ إن التفوق الفني للشاعر ـ ولغير الشاعر ـ لا يعفيه من مسؤوليته الفكرية والاجتماعية والسياسية، وكلما ارتفعت درجة ذلك التفوق ارتفعت درجة هذه المسؤولية، وإذا هبطت الأولى هبطت الثانية، وخطورة شعرنزار على مجتمعنا تكمن في تلك الحقيقة: حقيقة تفوقه الفني، تماماً كما جاءت خطورة عجل السامري على بني إسرائيل من الإعجاز الفني في ذلك العجل.

ولكننا نقول، مع ذلك، إن الخط الإنساني التصاعدي في شعر نزار، والاتجاه الواضح لهذا الخط من المحسوس إلى المجرد، من المرأة إلى الوطن، من الطين إلى الروح، من الواقع الأرضي إلى الحقيقة العليا، كل هذا يبشر، في نظرنا، بالنهاية الحتمية لهذا الخط، والحقيقة الكبرى التي تنتهي إليها كل حقيقة في هذا الكون: الله، وسيجد نزار قباني نفسه في النهاية وجهاً لوجهٍ أمام تلك الحقيقة، إذا لم تكن هذه النهاية قد لابسته الآن حقاً، وبات يحسها أقرب إليه من حبل الوريد.

* * *

الهوامش

(١) ﴿ وإذ قال موسى لقومه يا قوم إنَّكم ظلمتم أنفسكم باتخاذكم العجلَ فتوبوا إلى بارئكم فاقتلوا أنفسكم ذلكمْ خيرٌ لكم عند بارئكم فتابَ عليكم ﴾. البقرة: ٥٥.
(٢) قصتي مع الشعر، ص ١٧٤، بيروت ١٩٧٣.
(٣) الشعر العربي الحديث وروح العصر، ص ٣٠٧ ـ ٣٠٩. بيروت ١٩٦٤.
(٤) قالت لي السمراء «أنت لي».
(٥) عد إلى فصل (نزار وأدونيس: الارتباط والتخلي) من كتابنا (حركة الشعر الحديث) الصفحات (٤٨٦ ـ ٥١٨).

الفصل الثالث

محمد هاشم رشيد

ومعادلة الخيال والواقع عند الشاعر المسلم

من أين يبدأ الخيال عند الشاعر وأين ينتهي؟ ما حدوده مع الواقع، حين ينطلق، ومع المبالغة أو الوهم، حين ينتهي؟ وهل لهذه الحدود أن يتداخل فيها الطرفان أو يتفاصلا: فيولد الخيال متشبثاً بالواقع لا يجرؤ على التحليق فوقه، أو يتوقف دون حدوده الدنيا مع أفق المبالغة أو الوهم، من ناحية، أم ينطلق الخيال منفصلاً عن الواقع غير متصلٍ به، ولا مستندٍ إليه، أو يتجاوز الحدود القصوى لأفقه فيدخل في فلك المبالغة والوهم، من ناحيةٍ أخرى؟.

إن المعادلة الشعرية الثلاثية الأطراف ـ في الأصل ـ بين الواقع والخيال والوهم متناهية الدقة بالغة التعقيد، وقد تنفلت خيوطها من بين أصابع الشاعر، مهما عَلَت قدمه في الشعر، إذا لم يكن مدركاً تمام الإدراك «الوزن الذري» ـ على لغة الكيمائيين ـ لكل عنصرٍ من هذه العناصر الثلاثة، و«القيمة الاتحاديَّة» لها، ليدرك سلفاً قدرة كل عنصرٍ على استيعاب أجزاء العناصر الأخرى والتداخل معها دون أن يطغى عليها أو تطغى عليه.

ورغم أن الشعراء الكبار اكتسبوا، بالدربة والموهبة، مناعةً قويةً ضد السقوط في مثل هذا المنزلق، فإنهم يظلون عرضة للروغان عن الخط الدقيق لهذه المعادلة بمجرد أن ينسوا أنفسهم ويستسلموا لأوهامهم ولو للحظةٍ زمنيةٍ أثناء عملية الإبداع أو الولادة الشعرية؛ والمتنبي، شاعر شعراء العربية، لا ينجو من مثل هذه المنزلقات في عديد من صوره، حين يسترسل في تحليقه، فيتجاوز القشرة الفضائية للخيال إلى فضاءات الوهم والمبالغة والإسراف،

فينقطع الخيط الذي يصله بالأرض والواقع الأرضي، فكيف لنا أن نتصور مثلاً نعلاً مصنوعةً من وجوه الأيام يلبسها ممدوح المتنبي في قوله:

وما تنقمُ الأيام ممَّن وجوهُها لأخمصِهِ في كل نائبةٍ نعلُ

فأراد أن يجسم لنا قوة الرجل الخارقة وانتصاراته المستمرة على نائبات الزمان، فجعل من هذه الانتصارات وجوهاً للأيام تصلح لأن يتخذها في كل مرةٍ نعلاً لقدمه، وهكذا يضعنا أمام صورةٍ منفصلةٍ تماماً عن الواقع، لأن الخيال الإنساني عاجزٌ عن تجميع أطرافها بحيث تتبلور له منها صورة حقيقيةٌ يستطيع تجسيمها لو أراد، وليجربْ رسامٌ ماهرٌ أن ينقل هذه الصورة الشعرية بريشته ليجعل منها رسماً على سطحٍ ما، إن ريشته ستعجز حتماً عن نقل هذه الصورة من عالم الذهن إلى عالم الإحساس المادي، ولعل صورة المتنبي التالية أقدر تعبيراً، بمفارقاتها الواضحة، عما نريد؛ يقول في هجاء أعداء ممدوحه سعيد ابن عبد الله المنبجي:

فبَعْدَه وإلى ذا اليومِ لو ركضت بالخيلِ في لهواتِ الطفلِ ما سعلا

فأيَّة خيولٍ تلك التي تعدو في فم طفلٍ أو حلقه، وأي فمٍ هذا الذي تركض فيه خيولٌ ـ مهما مُسخت هذه الخيول ـ ثم لا يحس صاحبه بوجودها ولا يسعل بسببهــــا؟!

* * *

والجانب الخيالي عند محمد هاشم رشيد ليس هو الجانب الأكثر بروزاً في شعره، ولعل الموسيقا هي التي تحتل عنده هذه المكانة، وهي ولا شك أهم عناصر الشعر على الإطلاق، فالشاعر موسيقي، آلته قلبه، وأوتاره لسانه، وأنغامه حروفه، ومع ذلك فلن نقف عند العنصر الموسيقي في شعره، الذي سبق للباحثين أن درسوه، أو درسوا جانباً منه[1]، ولكن دراستنا هذه ستنطلق من زاوية مختلفةٍ جديدةٍ على الدراسات الأدبية والنقدية، وهي زاوية المعادلة

(١) التجديد الموسيقي في شعر محمد هاشم رشيد لعبد الرحيم أبو بكر، وهناك أيضاً دراسة لـ... عثمان صالح عن الخيال في شعر محمد هاشم رشيد.

الشعرية بين عنصرين ابتدائيين من عناصر الشعر: الواقع والخيال.

وحين نعرّف الواقع عند الشاعر فلا بد أن نضع في حسابنا أن واقع الشعراء ليس «مطلقاً» بل خصوصياً ومميزاً، يتلون عند كل منهم بألوان عصره وبيئته وثقافته وعقيدته، وإذا أردنا أن نتلمس الواقع عند «محمد هاشم رشيد» فلا بد أن ندرك أولاً أنه شاعرٌ مسلمٌ ولد ويعيش في أرض الإسلام الأولى ـ الحجاز ـ وقد رضع منذ أن كان في المهد حب الإسلام وحب رسوله صلى الله عليه وسلم وحب صحابته الكرام، وذكراهم وتاريخهم وقصصهم تملأ ناظريه وفؤاده باستمرار وهو يحيى في عاصمة الدولة الإسلامية الأولى، إلى جانب الحرم النبوي الشريف وأرض البقيع الطاهرة

ولهذا كان بدهياً أن يحس الشاعر بالظمأ الروحي المستمر وهو ينهل من نهر الروحانية المتدفق بمائه السماوي العذب فيفتح ذراعيه له طالباً وِردَه:

مِنْ كلِّ فجٍّ عميق وكلِّ أفقٍ سحيقِ
جئناكَ يا ربُّ فاملأ أكوابَنا بالرحيقِ
فنحنُ يا ربُّ ظمأى ظمأى لأفْقٍ طليقِ
لصيِّبٍ مِنْ حنانٍ يُطفيْ بقايا الحريقِ

إن تباعد فضاءات الواقع هنا: عمودياً ـ كل فج عميق ـ وأفقياً ـ كل أفقٍ سحيق ـ ليس بعداً عن الواقع وخروجاً إلى المبالغة، ولكنه تباعدٌ ينطلق من قلب الواقع، الواقع الذي يحسه الإنسان المسلم وهو يرى إلى قلوب المسلمين من مشارق الأرض ومغاربها وجبالها ووديانها وأقاصيها وأدانيها تتوجه بالابتهال والخشوع نحو أرض الله الحرام تلتمس عندها الرحمة في عصر الظلم، والروح في عصر المادة، والإيمان في عصر الجحود.

وحين يعيش الشاعر إحساسه الروحي بكل جوارحه، ويملأ عليه هذا الإحساس كيانه ويفعم وجدانه، تتحد عنده الأشياء بمعادلها النفسي، الأصل بالصورة، الواقع بالخيال، ويبدو الطرفان متعانقين متداخلين، فتتجه الصورة الرمزية الحديثة عنده باتجاه فلك الصورة البلاغية القديمة لتتحد الصورتان في صورةٍ واحدة، فالمئذنة رمزٌ للدعوة الإسلامية، وهي أيضاً باتجاهها نحو السماء

رمزٌ لتطلع الخليقة إلى بارئها تستمطره الرحمة والعطاء والغفران، ويتوحد الرمز عند الشاعر مع الصورة البلاغية التقليدية ـ الاستعارة ـ حين يشبه المئذنة ـ الرمز ـ بالإصبع المتجه إلى السماء معلناً وحدانية الله كإصبع المصلي في صلاته، ومن هذا التشبيه، ثم الاتحاد بين الرمز والصورة، تتولد الصور المتوالية تباعاً: المئذنة منبرٌ للحق، رمزٌ للحب، جوهرٌ للإيمان، حارسٌ للإسلام يرْتقي مرتَفَعاً يشرف منه على المسلمين:

يا إصبعاً تومىءُ نحو السماءْ   يا منبراً للحقّ عالي البناءْ
يا رمزَ حبٍّ شامخٍ باذخٍ   مجلجِلٍ يحمل روحَ الإباءْ
وجوهرَ الايمان في دعوةٍ   تهتزّ منها مُهَجُ الأتقياءْ
وقفتِ كالحارسِ فوقَ الذرى   في موقفٍ يَجْمُلُ فيه النداءْ

وإذ نتحدث عن واقع الشاعر المسلم والواقع الإسلامي، ونخصهما بهذا التمييز والتفرد عن الواقع المجرد، أو الواقع المادي، أو الواقع الملحد، فلأن الواقع المسلم لا ينظر إلى الكون بعينٍ واحدةٍ، قد تكون عين المادة، فيرى في الكون عقلاً ومادةً ليس أكثر، وقد تكون عينَ الروح، فيرى فيه روحاً مجردة من كل واقعٍ مادي، ومنكِرةً لوجود الأشياء المادية من حولها، على طريقة بعض المذاهب الشرقية.

الواقع المسلم ينظر إلى الكون بعينين اثنتين، فيرى فيه الجانب المادي مثلما يستشعر فيه الجانب الروحي، ثم لا يفصل بين الجانبين، بل يتوحدان في داخله عند مُحْرَقٍ واحد فيكون بهذا أقربَ أنواع الواقع إلى الواقع، إن الواقع الإسلامي يرتفع هنا إلى درجة «الحقيقة» لأن الحياة ليست عقلاً، والعقل الإنساني اليوم ليس هو العقل الإنساني قبل عشرين قرنا، لقد تغيرت حقائق علميةٌ كثيرةٌ كان العقل يعدها إلى زمنٍ قريبٍ بديهياتٍ، فانقلبت بذلك كثيرٌ من الأسس التي قام عليها العقل؛ إنَّ العقل يظل قاصراً، وباستمرار، عن فهم ما لم تزل الأقدار تمتنع عن كشفه له، وسوف يتبين له كل صباحٍ مقبلٍ حقيقة نقصه الذي كان عليه في المساء الفائت، ولذلك يتجاوز الواقع الإسلامي حدود العقل القاصرة ليمد بخيوطه الكثيرة إلى سماء الروح، فيمسك بالعصا من جانبيها، وبالميزان من كفتيه، وبالمعادلة من طرفيها، ويكون لدى المسلم

بذلك، المنظارُ الواقعي الوحيد الذي يرى الحقيقة مجسمةً في صورتها الأصلية، من خلال ازدواجية الرؤية عنده وعدم الاقتصار فيها على عينٍ واحدةٍ تُفقِد صاحبها رؤيةَ الأشياء بأشكالها الحقيقية.

ومن هذا المفهوم ننظر إلى المعادلة بين الواقع والخيال عند الشاعر المسلم، وإذن لِنَقُلْ ـ ما دام يحمل العقيدة الإسلامية ـ إنها المعادلة بين الحقيقة والخيال، ومقياس الحقيقة هنا لا يمكن أن يكون مقياساً عقلياً، لأن الحقيقة العليا فوق العقل، إنها فوق الواقع الأرضي المحسوس الذي تستطيع أن تطاله جنود العقل: الحواس الخمس.

وهكذا، قد تكون المبالغة، من وجهة نظرٍ واقعيةٍ أرضيةٍ، حقيقةً من وجهة نظر الواقعية الإسلامية.

إن جبل أُحُدٍ عند الشاعر المسلم ليس مجرد كتلةٍ صخريةٍ جامدةٍ مهيبةٍ ممتدةٍ على ساحةٍ عريضةٍ من الأرض، ولكنه حياةٌ كاملةٌ لها تاريخها الحافل بعجائب علاقات الأرض بالسماء، ويكفي أنه «جبلٌ يحبنا ونحبه»:

يا رمزَ مجدٍ من بلادي انتشرْ
يا جبلاً يورق فيه الحجرْ
ويصدحُ الشوكُ به والزَهَرْ

* * *

يا جبلاً أشعُرُ في قربهِ
بأنني أسكن في قلبهِ
وأنني أترع من حبِّه..
كأسي.. وألقَى الأماني في صدره الأرجواني

إن هذا «التفجر» الخيالي الذي يحدثه في داخلنا تباعد «الإيراق والحجر» و «الشوك والزهر» لا يُعدّ من قبيل المبالغة والإسراف الخيالي حين يكون الحديث عن جبل أُحُدٍ ذي السطح الصلد الخالي من أي أثرٍ للخضرة المادية، فالواقع الإسلامي يقول أن «أُحداً» أزهر في قلوبنا روحانيةً لا تذبل، وأورق في تاريخنا صفحاتٍ من العبر والأحداث سجلها القرآن الكريم والسيرة النبوية المطهرة.

إن الإيراق أو الإزهار هنا ليس مادياً، كما يمكن أن يراه واقع العين الواحدة، بل روحي خفي كامنٌ في المادي الظاهر، ولعل تعبير الشاعر بأنه «يسكن في قلبه» يوضح حقيقة التواصل الروحي بين الإنسان المسلم والجبل المسلم. وهكذا يكون موقف الشاعر أمام «بدرٍ» حيث الانتصار الأول للإسلام، وفاتحة الصفحات في تاريخ معاركه:

أرأيتَ هل أبصرتَ يا   للسِحْر في تلك التِلالْ
خشع الجمالُ بها وأطـ   ـرقَ في جوانبها الجلالْ
وعلى الصدى الرفَّافِ تسـ   ـبحُ فوق أجنحةِ السكونْ
أطيافُ ماضٍ تستريـ   ـحُ بظلّه قممُ القرونْ

وهذا التواصل الروحي تتباعد فيه المسافات المادية وتتناءى النِسب والأحجام المعروفة في مقاييس البشر، ولكنها دانيةٌ قريبةٌ في مقاييس الواقع الإسلامي الذي يوحد بين الروح والمادة، فالطين ـ الإنسان، قادرٌ على الوصول إلى الحقيقة الإلهية العليا لأنها في واقعها الإسلامي «أقرب إليه من حبل الوريد»، والومضة الإنسانية الخفية قادرةٌ على الظهور تحت أشعة الشموس الإلهية الساطعة ما دامت النفس الإنسانية التي تحمل هذه الومضة «تنظر بنور الله»:

لَكَ الحمدُ لا نُحصي عليك ثناءَ   وسِعْتَ البرايا مِنّـةً وعطاءَ
وهل ذرّةٌ من حَمأةِ الطينِ صُغتَها   تتوق لأفْقٍ بالجلال تناءى؟
وهلِ ومض نورٍ في الدياجير ضائعٍ   يلوحُ بكونٍ بالشموسِ أضاءَ
فأنتَ كما أثنيت يا خالقَ الورى   على ذاتكَ العليا سنىً وسناءَ

إن جرأة الشاعر على التساؤل، ووضْعَ الطرف الأول، الأرضي، للمعادلة (الطين في البيت الثاني وومضة النور في الثالث) بإزاء الطرف الثاني، السماوي، فيها (الذات الإلهية) ليس إلا من قبيل إحساس الشاعر المسلم بمكانته السامية عند الله، هذه المكانة التي انفتحت دروبها أمامه نحو السماء «فكلما اقترب من الله شبراً اقترب الله منه باعاً، وإذا اقترب منه باعاً اقترب منه ذراعاً، وإذا أتاه يمشي أتاه هرولةً»؛ هكذا يتحقق التواصل ويزول التباعد والتناقض بين أطراف المعادلة الخيالية في الشعر:

هفتْ جوانحُه الظمأى إلى أملٍ مجنحٍ بظلال العرشِ مشدودِ
وأمنياتٍ بغير الله ما خَفَقَتْ على معارجِ أُفْقٍ غيرِ محدودِ

* * *

وإذا كانت الرومانسية الغربية ـ ومعها الرومانسية الشرقية بطرفيها، القديم الأصيل، والحديث الآخذ بأهداب الغرب ـ إذا كانت هذه الرومانسية إغراقاً في الخيال، وإسرافاً في المبالغة، وشططاً في الفكر، وهروباً من الواقع، وذوباناً في العواطف، وتفلتا من ميزان العقل والعاطفة، فإن الواقع الإسلامي دفع بشاعره إلى أعلى قمم الخيال ولم يُغرق فيه، وأبعد نقاط الفكر ولم يسرف فيها، وارتفع به فوق الواقع الأرضي بمسافات هائلةٍ من غير أن تفلت يده هذا الواقع، ولكن اليد الأخرى كانت تمسك دائماً بالواقع السماوي الرفيع: الحقيقة العليا التي هي حقيقة الحقائق وأعلى درجات الواقع.

فإن تحدث الشاعر عن جبل النور في مكة، حيث نزل الوحي لأول مرةٍ على رسول الله ﷺ، ثم وصف هذا الجبل بما شاء له الوصف مما يمكن أن يسميه أصحاب الواقع المادي بالمبالغات، فقال إن الدهر قد شب ونشأ في أحضانه، وإنه المنى والأمل، وإنه عالمٌ من الرؤى والأحلام يستظل الناس بظله، وإنه، وإنه... فلا مبالغة في كل ذلك ما دام جبل النور هو حقاً الجبل الذي شهد ولادة رسالة السماء التي عم نورها الأرض وخلص البشرية من أوضار الجهل والجاهلية:

جبلَ النورِ يا جبلْ شبَّ في سفحِه الأزل
أنتَ أغرودةُ المنى أنت أنشودةُ الأملْ
أنت دنيا من الرؤى ملؤها الحبُّ والجذلْ
عاش قلبي بظلّها وتغنَّى ولم يزلْ
أنت مأوى (حبيبِنا) حينما قام واعتزلْ
ومضى في اعتكافه يرقُبُ الحادثَ الجللْ

إن رومانسيتهم بقواعدها الإنسانية الضيقة الحدود ـ على اتساعها ـ تتهاوى بخيالاتها الكاذبة ومبالغاتها المريضة وهروبها الشاذ من الحياة، وتسقط

عند أعتاب صدق الواقعية الإسلامية، في التصوير كان ذلك أم في التعبير أم في التفكير، والشاعر المدني محمد هاشم رشيد ـ بشعوره الواعي أو لا شعوره ـ حين ينطلق من الإسلام في رؤياه الشعرية يستطيع بجدارةٍ أن يمسك بزمام المعادلة بين الواقع والخيال: الواقع الإنساني السليم الذي يرقى إلى مرتبة الحقيقة العليا، والخيال الفني المبدع الذي يرتفع بالشاعر ويرتفع الشاعر به إلى مستوى الفن الحقيقي الذي يتحطم عند قممٍ من شعرائنا بين سندان واقعهم المادي القاصر ومطرقة أوهامهم ومبالغاتهم وإسرافهم.

الباب الثالث
في النثر

الفَصل الأوّل

علي الطنطاوي
حركية الحديث الإذاعي والبعد الرابع للأدب

اعتاد النقاد أن يوزعوا عناصر الأدب بين أجنحةٍ كبيرةٍ ثلاثة: التفكير والتعبير والتصوير، وقد ترجح قيمة أحد هذه الأجنحة على الجناحين الآخرين في فن قولي دون آخر، كرجحان التصوير في الشعر، والتعبير في الخطبة والمقامة، والتفكير في الرسالة والقصة والمقالة، ولكن جانباً آخر هاماً من جوانب الإبداع الأدبي ما يزال النقاد يغفلون أهميته ولا يضعونه في الموضع اللائق به، ذلك هو جانب الإلقاء.

كان للخطابة والشعر منذ وجودهما إلى الآن صفةٌ إلقائيةٌ بارزة، قد ترتفع مرتبتها في الأهمية على مرتبة العناصر الثلاثة الأولى التي يقوم عليها العمل الأدبي، فكم من خطيبٍ مصقَع لم يحتل هذه المرتبة إلا بحسن إلقائه، وكم أودَى سوء الإلقاء بكثيرٍ ممن كانت همتهم الفكرية واللغوية والخيالية تحفزهم لأن يكونوا في علية الخطباء.

أما الشعر فالتفاعل بين الجانب الإلقائي فيه والجوانب الإبداعية الثلاثة الأخرى أكثر حميمية وأشد تداخلاً والتحاماً، فالعناصر اللغوية للشعر، منسجمةً مع العناصر الفكرية والخيالية، أُعدت للإلقاء بالدرجة الأولى، بل لنقل: الإنشاد، ولم يكن العرب الأوائل يتصورون الشعر من غير إنشاد، وإذن لم يكن بد للشاعر من أن يمتلك ناصية الإلقاء أو الإنشاد، من ناحية، وأن يروض لهذا الجانب الهام من الشعر الجوانب الثلاثة الأخرى: التفكير والتعبير والتصوير، أثناء عملية الإبداع الأدبي، من ناحية أخرى، وأن يضع نفسه، قبل أن تبدأ عملية الولادة الشعرية لديه، داخل الإطار النفسي للإلقاء، حتى ينجح منذ

البداية في تحقيق الانسجام بين الطرف الأول: الإلقاء، والطرف الثاني: العناصر الأدبية الثلاثة مجتمعةً.

وفي الوقت نفسه كان على الناقد أن ينصرف، وهو يغوص في أعماق القصيدة ليستكشف أسرارها، إلى وضع نفسه هو أيضاً في الإطار النفسيّ الإلقائي أو الإنشادي للشاعر، حتى يتبصر الصورة الحقيقية، ذات الأبعاد التجسيمية الكاملة للقصيدة؛ إنه حين يكتفي بالنظر إلى الجوانب الأدبية الثلاثة فيها كمن يرى الحقيقة من وجهٍ واحد، وفقدانه للجانب الإلقائي، أو للقدرة على تصور هذا الجانب عند الشاعر على الأقل، سوف يحجب عنه جزءاً كبيراً من حقيقة القصيدة؛ إن نماذج كثيرة من الشعر العربي، قديمه وحديثه، حرمت وتحرم من النقد الواعي الذي يعطيها حقها من التأويل والكشف، ويضعها في إطارها الإلقائي أو الإنشادي، وإن وقفةً قصيرةً متأنيةً عند مطلع المتنبي المشهور:

عيدٌ بأيَّةِ حالٍ عُدْتَ يا عيدُ　　　بما مضى، أمْ بأمْرٍ فيكَ تجديدُ

ستقدم لنا صورةً مصغرةً وواضحةً من هذا الحرمان الأدبي، فشراح الديوان جميعاً يصرون على أن المتنبي يخاطب العيد في الموضعين (عيدٌ) و(يا عيد)، أي إن التقدير في الأولى (يا عيدُ) أو (أنت عيدٌ) على أن الجملة في الحالين ابتدائيةٌ لا محل لها من الإعراب.

إن روح الإعراب تنبئنا بالفاصل المعنوي الكبير بين الجملة ذات المحل عامةً والجملة غير ذات المحل، فالأولى حركةٌ وحياةٌ وتوثّبٌ وعطاء، والثانية توقفٌ وترصدٌ وانتظارٌ وإعداد، ولا سيما إذا كانت إخباريةً غير طلبية؛ الجملة الابتدائية الإخبارية مثلاً تهيئنا للمعنى القادم الذي به تتحقق الحركة، فإن قدمت لنا هي بنفسها المعنى كاملاً، دون انتظار الجملة ذات المحل لتقوم بذلك الدور، كانت جملةً جامدةً حجريةً على الأغلب، تتوقف عند اللحظة التي عبرت عنها فلا تتجاوزها إلى المستقبل أو حتى إلى الماضي.

هذا الجمود القاتل يسربل مطلع قصيدة المتنبي المشهورة، ترى أيليق هذا العيب البياني الظاهر في مطلع القصيدة بمكانتها الرفيعة في ديوان الشعر العربي؟

إننا لا نتبين هذا الإخفاق إلا حين نعد جملة (أنت عيدٌ) إخباريةً ابتدائيةً لا محل لها من الإعراب، فلو تخيلنا المتنبي ينشد مطلعه هذا، أتراه يسمر رأسه وجسده باتجاهٍ واحدٍ وكأنما صُبا في قالبٍ من قطعةٍ واحدة، وهو يردد بصوتٍ رتيبٍ ذي نغمةٍ ممتدةٍ متصلةٍ سقيمةٍ تذكرنا باللهجة الإنشادية الجماعية لتلاميذ الكتاتيب: عيدٌ بأية حالٍ عدتَ يا عيدُ؟ لا يمكن لناقدٍ وَعَى الأبعاد الأربعة للشعر أن يتصور المتنبي بهذه الصورة المزرية وهو ينشد البيت؛ إنني أتخيّله وقد وقف يسائل نفسه بدايةً، وهو يهز برأسه ساخراً متألماً: أهذا عيد؟ أيقولون إنه العيد ثم يحول حركة رأسه المتألمة من الاتجاه الرأسي إلى الاتجاه الأفقي، مع تحوله من التساؤل المتألم إلى الإجابة الساخرة المتألمة أيضاً: يا للسخرية... أي عيد هذا الذي يأتي والمصائب ما تزال تنهال على رأسي لم تتراجع ولم تخف؟ ترى أيعقل أن يحمل هذا العيد إلي جديداً ينسيني الماضي؟ ما أبعد هذا عن التحقيق...

(عيد) في بداية المطلع ليست مجرد جملةٍ خبريةٍ ابتدائيةٍ صلدة تقوم على مجرد مبتدأ محذوفٍ وخبرٍ مذكور، إنها أولاً - في علم المعاني - جملةٌ إنشائيةٌ استفهاميةٌ تبعث الحركة التساؤلية الفاعلة في بداية القصيدة، وهو أمرٌ لا يمكن أن توفره لنا الجملة الخبرية، وهي بعد ذلك جملةٌ لها كيانها المعنوي إعرابياً، لأنها في تقديرنا مقولٌ لقولٍ محذوف: أيقولون: هذا عيدٌ... وهذا يمنح المطلع، أو مطلع المطلع، اتجاهاً آخر قادراً على أن يحركنا منذ البداية، فلا يدعنا نستسلم لكسل الأسلوب الإخباري وجفاف الجمل الجوفاء التي لا تسد أي مسدٍّ معنوي أو إعرابي.

إن عملية «التخيل» - وهي ليست سهلةً وليست أمينةً تماماً - ضروريةٌ جداً لاكتشاف البعد الرابع للأدب، وهو البعد الوحيد القادر على إلقاء أضواءٍ كاشفةٍ ملونةٍ على الأبعاد الثلاثة الأخرى، بحيث يستطيع تغيير طبيعتها الظاهرة للعيان ليكشف لنا عن كثير من خفاياها الباطنة العصية على إدراكاتنا الحسية العادية.

ولو قرأنا هذا الجزء من الشطر (غَزِلٌ أنا، غَزِلٌ) بتلك الإدراكات العادية السطحية لما اكتشفنا فيه إلا خبراً مقدما لمبتدإٍ مؤخرٍ (أنا غَزِلٌ) ثم توكيداً للخبر

(غزِلٌ) ضمن جملةٍ ابتدائيةٍ خبريَّةٍ واحدةٍ لا محل لها من الإعراب.

ولكننا لو سمعنا هذا الجزء من مبدعه الأصلي (الشاعر اللبناني نجيب جمال الدين) لاختلف الأمر كثيراً معنا؛ إنه، وهو ينشده، يوجه أصابع كفه اليمنى بدايةً نحو صدره، موحياً لنا باتهامٍ يوجه إليه، وقد بدت على وجهه وعينيه آثار ذلك التساؤل المطروح عليه من الطرف الآخر: غَزِلٌ أنا..؟ ويتوقف برهةً، ثمَّ ما يلبث أن يطلق أصابعه في الهواء بالاتجاه الآخر معبراً عن عدم مبالاته بإزاء هذه التهمة الموجهة إليه، وقد تلاشت من وجهه علائم التساؤل المستعار، لترتسم مكانها علائم التحدي والإصرار النابعين من نفس الشاعر، ليقول مؤكّداً مخاوف الحبيبة ومتحدياً مشاعرها: .. غَزِلٌ.

إن أساس العبارة الباطن الخفي يصبح على ضوء البعد الرابع، الإلقاء، بهذا الحجم وبهذا الشكل: أتقولين إنني غزِلٌ؟ فليكن، وهأنا أقول معك: أنا غَزِلٌ، فماذا بإمكانك أن تفعلي؟...

وهكذا تصبح (غزِلٌ أنا) جملةً إنشائيةً استفهاميةً هي مقولٌ لقولٍ محذوف، وتصبح (غزِلٌ) الثانية جملةً خبريةً كاملةً هي أيضاً مقولٌ لقول محذوفٍ آخر، وصاحب القول الأول هو الفتاة، وصاحب القول الثاني هو الشاعر، وهكذا وجدنا في الكلمات الصغيرة الثلاث حركية «دراميةً» أكبر من حجمهن بكثير، إنه مشهدٌ تمثيلي كاملٌ بين متحاورين أساسيين هما طرفا المرتكز العاطفي في القصيدة.

إن البعد الرابع للأدب هو «الروح» التي فقدها، بمرور عنصر الزمن، كل من فني القصيدة والخطبة في تراثنا، مع تحولهما من فنين منبريين مَلقيين إلى فنين موروثين مكتوبين؛ لقد اندثرت الروح مع صاحبها، وبقيت الصورة الجاهزة التي نقرأها اليوم بأبصارنا ويحاول الناقد الحصيف أن يقرأها ببصيرته النافذة، متداركاً بذلك بعض ما سقط منها على دربها الطويلة.

* * *

ويحل الحديث الإذاعي اليوم محل الخطبة في التراث، وقد كانت الخطبة

قبل عقودٍ قليلةٍ من السنين هي الصوت الأدبي المرتفع للدعوات الدينية والسياسية والاجتماعية والفكرية، ولكن زحف المنابر الإعلامية الجديدة: الإذاعة والصحافة والكتاب، كبح من جموحها شيئاً فشيئاً، حتى انكمشت وتراجعت، واقتصرت أو تكاد على المسجد أو التجمعات الدينية والمجالس السياسية المحدودة.

وكانت الإذاعة المسموعة المرحلة الأولى «لترويض» الخطبة وتحويلها شيئاً فشيئاً إلى طبيعتها الجديدة «الحديث»، ولذلك كان المحدث في حاجةٍ إلى إمكانات شخصيةٍ وثقافيةٍ عديدةٍ ومتفوقةٍ ليترك حديثه في جمهور المستمعين الأثر الذي كانت تتركه الخطبة في جمهور الحضور؛ لقد كان غياب عنصر الصورة عن الجمهور بمثابة فقدانٍ لأهم عنصر من عناصر التأثير الفني للخطيب، فالشخصية الخارجية للخطيب (شكل الوجه والجسم واللباس والهيئة) وحركات أعضائه الانفعالية الفاعلة في النفوس، ولا سيما حركات اليدين وعضلات الوجه وتعبيرات العينين، ومدى قدرته على تلوين هذه الحركات والتعبيرات مع تلون الموقف الفكري للخطبة، كل هذا كان يسهم في شد الجمهور إليه أو انصرافه عنه.

لقد فقد المحدث الإذاعي إذن عنصراً انفعالياً وإبداعياً خطيراً كان يمتلكه الخطيب، وهو عنصر المواجهة المباشرة للجمهور، وهذا العنصر قد يدفع الخطيب إلى التفوق المستمر على المحدث إذا تساوت الموهبتان لدى الاثنين، لأن الأول يستقي كثيراً من أفكاره وجرأته وانفعاله الإبداعي من عيون جمهوره، التي تشاركه عواطفه، وتمنحه بتأثيرها الساحر المزيد من القدرة على الإبداع. أما المحدث فهو أمام قطعةٍ معدنيةٍ صماء، ضمن غرفةٍ منيعة الجدران تفصله فصلاً كاملاً عن العالم الخارجي، إلا من خلال هذه القناة السحرية التي بثها الله سبحانه وتعالى في السلك المعدني العجيب، ثم في الأثير الخارجي الأعجب، ليصل صوته إلى كل ذلك العالم الكبير الذي أمعن في عزل نفسه عنه ضمن هذه الغرفة المنيعة، وهنا يتساوى المحدث المسموع مع المحدث المرئي، ما دامت الأدوات التي يتعامل بها الاثنان على السواء في «الاستوديو» جامدةً صماء.

ولكن الخطبة توجه عادةً لجمهورٍ محددٍ ذي طبيعةٍ أقرب إلى التجانس الثقافي، كجمهور المصلين مثلاً ـ وهؤلاء أكثر جماهير الخطبة تبايناً في الثقافة ـ وكالجمهور السياسي أو المدرسي أو الجامعي، على حين وجدنا الإذاعة وقد رفعت الفواصل بين طبقات الجماهير ومستوياتها الثقافية والفكرية، فاختفت الحواجز أمام الحديث الإذاعي، واتجه به صاحبه إلى الناس جميعاً على مختلف مستوياتهم، ما داموا يمتلكون جهاز الاستقبال (المذياع) وقادرين بلمسة صغيرة على التقاط أي حديثٍ يبث إليهم عبر الإذاعة.

وهذا يفرض فرقاً آخر هامًّاً بين الفنين الإلقائيين يميز أسلوبيهما، فيسود الخطبةَ المنطق العاطفي الانفعالي المرتجل، بمقابل المنطق العقلي الإقناعي الهادىء في الحديث، وينعكس ذلك على الإلقاء، فيبدو جهورياً صاخباً مثيراً في الأولى، بينما يتسم الحديث بالهدوء والرصانة واللين، ولذلك تفقد الخطبة مع الزمن، بفقدانها العنصر الرابع للأدب ـ العنصر الإلقائي ـ جزءاً هاماً من قيمتها الأدبية وتأثيرها العاطفي ومن ثم العقلي، إذ تتحول بعد إلقائها مباشرةً إلى نص مكتوب يصِل إلى جمهوره عن طريق القراءة لا الاستماع؛ أما الحديث الإذاعي فتقتصر خسارته على جزءٍ يسيرٍ من تأثيره العاطفي، لأنه لم يعتمد العاطفة هدفاً له في الأصل، أما تأثيره العقلي ـ رغم فقدانه المتكأ العاطفي المساعد ـ فيظل قريباً من قوته الأولى، ولا سيما إذا احتُفظ بالحديث مسجلاً على آلات التسجيل المتطورة بصوت المتحدث نفسه، وحينذاك لن يكون ثمة خسارةٌ تذكر.

وينشأ فرق المنطق العقلي في الحديث والمنطق العاطفي في الخطبة عن فرقٍ آخر هام بين الفنين، هو المنطلق الإعدادي المدروس والمركز في الحديث، والمنطلق المرتجل السريع ـ رغم التخطيط المسبق له ـ في الخطبة، ولهذا السبب يغتفر الجمهور للخطيب من الأخطاء المنهجية والفكرية والتعبيرية ما لا يغتفره للمحدث، إذ يفترض بهذا الأخير أن يكون قد أعد عدته لكل شيءٍ قبل أن يقف أمام المذياع، حتى الوقفات القصيرة التي قد تفصل بين جملة وأخرى لا بد أن يكون قد خطط لها من قبل، إن عليه أن يمتلك مقدماً صورةً كاملةً ودقيقةً للحديث الذي يهم بإلقائه، خلافاً للخطيب، الذي لا يمتلك في البداية عادةً

أكثر من مخططٍ عام للخطبة، إضافةً إلى بعض الأمثال أو الشواهد التي يتوقع أن يدعم بها أفكاره ومنطقه، ومن هنا كانت قيمة الخطيب بين الجمهور تختلف نوعياً عن قيمة المحدث، فصفته بينهم قياديةٌ «فوقيةٌ» لا يمتلكها المحدث، وإن إمساك الخطيب العربي القديم بالعصا أو بالسيف تأكيدٌ لهذه الصفة القيادية الفريدة، التي تتراجع عند المحدث الإذاعي إلى مجرد صفةٍ إرشاديةٍ تربويةٍ توجيهية.

وانطلاقاً من هذه الفروق جميعاً ننتهي إلى فرقٍ أساسي هام بين الفنين، قد يوحي في البداية أن الخطبة أكثر واقعيةً واتصالاً بالجماهير من الحديث، لأنها تتجه مباشرةً إلى الإنسان، فتقف معه وجهاً لوجه لتعالج مشكلاته اليومية ـ وربما الساعوية ـ الطازجة، فهي أشد التصاقاً بحياته واهتماماته، وأكثر ملاحقةً لما يطرأ على حياته من تبدلٍ سريع، بينما يتأخر وصول الحديث إلى الجمهور حتى يأخذ دوره بين البرامج الإذاعية، فإذا لم يكن ضمن سلسلة أحاديثَ دوريةٍ تُقدم للمحدث، تأخر ظهوره في الإذاعة أكثر، مما يضعف تأثيره في الجمهور تجاه المشكلة الطارئة السريعة التي يعالجها، أما إن كان دورياً ـ أسبوعياً أو يومياً ـ فإن ضعف التأثير يأتيه من جانبٍ آخر، إذ يعده الجمهور حلقةً رتيبةً من حلقاتٍ سابقةٍ وجدت في المشكلة الطارئة ما تملأ به فراغها اليومي أو الأسبوعي، وهي إذن أمرٌ مقررٌ ومفروضٌ منذ مدة، لا مبادرةٌ سريعةٌ إلى تدارك الموقف العاجل وتحليل الأزمة ومعالجتها وجهاً لوجه مع الجمهور، كما في الخطبة، وعنصر التوقع هذا ـ توقع البرنامج المعتاد في موعده ـ يضعف من تأثير الحديث المذاع في الجمهور، الذي تشده عادة المفاجأة، وتستثير حماسته الكلمة العفوية التي ترافق الحدث وهو ما يزال حياً صاخباً خفاقاً لم تستقر أجنحته على الأرض بعد.

ومع اعترافنا بأهمية هذا الفرق بين الفنين، سوف نجد أنفسنا منشغلين عنه بأمر قد يخفف كثيراً من تلك الأهمية، وهو أمر تصنيف الحديث الإذاعي تبعاً لموضوعاته وتوجهاته.

فالأحاديث الإذاعية ليست بالضرورة صوت اليوم أو الساعة، أو حتى

العصر، وكثيراً ما يكون الحديث الإذاعي صورةً تنقل الماضي القريب أو البعيد، تذكر الأجيال الجديدة بأصولها، وتعيدها إلى نقائها الأول، وعلى ضوء هذه الحقيقة نجد أنفسنا مدفوعين إلى تقسيم الحديث الإذاعي إلى أنواعٍ ثلاثة:

١ ـ حديثٌ إلى العقل، وهذا هو الأصل في الحديث الإذاعي، يتميز به تميزاً واضحاً عن الخطبة، التي تتوجه غالباً إلى العاطفة كما أسلفنا، وينشأ عن هذا الفرق اتصاف الحديث بالهدوء والرصانة ومعالجة الموضوعات الكلية، غير المرتبطة بزمانٍ معين أو مكانٍ معين أو حادثةٍ معينة، وإن حدث أن ارتبط موضوعه بأحد هذه العناصر لم يقف عندها لذاتها، بل انطلق منها لمعالجة الأساس التاريخي والإنساني لها، مما يخرجها عن خصوصيتها وحدودها الضيقة. وهذا الحديث يحتاج إلى مواهب إذاعيةٍ خارقةٍ تكفل للمحدث أن يشد إليه جمهوره باستمرار، وهذا ما يندر توفره في محدثينا وإذاعاتنا للأسف.

٢ ـ حديثٌ إلى العاطفة، وهو أقرب إلى الخطبة، بل إنه خطبةٌ مذاعة، ولكنها فقدت كثيراً من شروط الخطبة الناجحة، وأهمها المواجهة المباشرة المتماسة مع الجمهور، ويتحول هذا الحديث إلى هتافٍ صاخب على الأغلب من وراء المذياع، وكثيراً ما ينصرف عنه الجمهور لمخالفته الأساسية لكل من شروط الخطبة وشروط الحديث، ونماذج هذا الحديث كثيرةٌ في إذاعاتنا، وإن كانت دون النموذج التالي الذي يحتل وجوده معظم الساعات الإذاعية عندنا.

٣ ـ حديثٌ أراده صاحبه عقلياً، أو أراده عاطفياً، ولكنه لم يستطع النفاذ به إلى أي من العاطفة أو العقل عند الجمهور، لأنه لم يستطع التمييز بين الأسلوبين العقلي والعاطفي، ومن ثم لم يستطع السلوك إلى أحدهما من الطريق المشروعة في أسلوبه أو أفكاره، ولكن قبل هذا كله يقف البعد الرابع للأدب ـ الإلقاء ـ مسؤولاً عن هذا الإخفاق الحتمي؛ إن الرصانة المتطرفة، والرتوب القاتل، والالتزام الأعمى بقواعد «اللياقة التحديثية» والعجز عن تمثل الدور الحقيقي والمتفوق للمذياع في نقل أحاسيس المتحدث إلى الجمهور، كل هذا يؤدي بالحديث إلى الإخفاق في تحقيق التأثير المطلوب.

إن معظم محدثينا الإذاعيين، للأسف، لا يزالون يتصورون أنفسهم أمام

«مصورٍ مائي» وهم يقفون تجاه المذياع، والمطلوب منهم في هذه الحال أن لا يحركوا يداً ولا رأساً ولا عيناً ولا هدباً، ولو استطاعوا لما حركوا شفةً ولا ذقناً. لقد فات هؤلاء أن عهد التصوير المائي قد انتهى، وأن بإمكان الإنسان الآن أن يتحرك ويمشي ويقفز ويطير عندما تكون عدسة المصور تعمل في التقاط رسمٍ متحرّك له.

إن الوقفة أمام المذياع لا بد أن تتجاوز حالة «التصوير المائي» إلى حالة «التصوير المتحرك» حتى يبدو المتحدث للمستمعين أو يبدو حديثه حياً قريباً إليهم، نافذاً إلى عقولهم وعواطفهم، قادراً على تحقيق التأثير العميق الفاعل فيهم، وإلا ظل المحدث في وادٍ، والجمهور والعصر والعقل والواقع في وادٍ آخر.

ويأتي الحديث المسموع المرئي ليعدل كثيراً من الفروق بين الخطبة والحديث الإذاعي وربما ليلغي بعض هذه الفروق، ويجعل من حديث «الرائي» حقاً الفن الجدير بأن يحل محل الخطبة، رغم فقدانه بعض الشروط الهامة للخطابة، وأهمها المواجهة المباشرة مع الجمهور، ومعالجة القضايا السريعة التي تهم هذا الجمهور، ورغم اعترافنا بأن الحدود الفنية هشة جداً وتكاد تكون متداخلةً بين الحديث وفنونٍ إلقائيةٍ أخرى يمكن أن تلتبس شخصيتها بشخصيته، كفن المحاضرة، وفن المحاورة أو المطارحة، وفن الأمثولة أو الدرس.

ورغم تألق عديدٍ من المحدثين العرب في ثلث القرن الأخير، على مدى حدود الوطن العربي، يظل علي الطنطاوي المحدث العربي الأكبر الذي يستقطب من أعداد الجمهور ما لا يطمح إليه الآخرون، ويظل كذلك الأفضل بين من نستعين بطرائقهم التحديثية حين نضع القواعد الفنية للحديث الإذاعي.

ومن المهم أن نميز بدايةً بين أحاديث الطنطاوي الحقيقية وما يمكن أن نطلق عليه اسم «محاورات» أو «مطارحات» الطنطاوي، وهذه الأخيرة هي الشكل الذي انتهى إليه معظم أحاديثه الإذاعية، المسموعة أو المسموعة المرئية،

التي تبث من المملكة العربية السعودية.

وتبتعد هذه «المطارحات» عن الحديث الإذاعي في أحد أهم جوانبها الأساسية وهو وحدة الموضوع، إذ ينتقل فيها صاحبها من موضوعٍ إلى آخر وهو يحاور المستمعين من خلال تساؤلاتهم المطروحة عليه، ولكن صورة الطنطاوي فيها تظل صورة المحدث النموذجي الذي يعرف موضعه بين الخطيب والمحاضر، فلا ينفعل انفعال الأول، ولا يلتزم موضوعية الثاني وأكاديميته الصارمة.

وإذا جمعنا بين نصوص الأحاديث الحقيقية التي بث علي الطنطاوي معظمها من إذاعة دمشق في أواخر الأربعينات ثم في الخمسينات وأوائل الستينات، ومن إذاعة الرياض في الستينات والسبعينات، والصورة التحديثية الحوارية له كما يُظهرها لنا الرائي الآن، وطابقنا بين صورتي المحدث: في النص المكتوب[١]، والشاشة الزجاجية، توصلنا بهذا إلى تحديدٍ شبه نموذجي لقواعد فن الحديث الإذاعي المسموع المرئي، وإلى تمييزٍ دقيقٍ له عن فن الخطبة.

والتمييز بين الفنين، الحديث والخطبة، لم يكن واضحاً في بداية الأمر، حتى عند علي الطنطاوي نفسه، فهذا الفن «الإذاعي» كان ما يزال طفلاً مع بداية الحركة الإذاعية في بلادنا، وبدهي أن يكون أوائل المحدثين الذين يغزون الإذاعة هم أعلام الخطابة في تلك الفترة، وكان أن وقف الطنطاوي أمام المذياع وفي تصوره أنه بديلٌ للمنبر في المسجد أو المجمع الديني أو المحفل السياسي، فتتوحد الخطبة عنده والحديث في فن إذاعي واحدٍ نجده مثبتاً الآن في معظم كتبه المنشورة، وفي حديثه (خطبة الحرب)[٢] الذي أذاعه خلال حرب القناة عام ١٩٥٦ ـ كما يظهر من فحوى الحديث ـ دليلٌ واضحٌ على هذا التصور المزدوجِ، فهو يبدأه بهذه العبارة الصريحة الدلالة «إني أحاول أن ألقي اليوم خطبةً، فلا تقولوا قد شبعنا من الخطب...»، ومع ذلك فهو يعرف أن جمهوره ليس جمهور الخطبة المعتاد، إنه يخاطب جمهور المستمعين في كل مكانٍ يصل إليه صوت الإذاعة، ولذلك نراه يتوجه بعد قليلٍ إلى هؤلاء «المستمعين» قائلاً: «يا أيها المستمعون وهم معرضون عني، يلهون في القهوات أو يتبخترون في

الطرقات، إلى العالم في مكتبه، والعامل في معمله، والمرأة في بيتها، والطفل في مدرسته، إلى كل من يتفيأ الظلال من جنات الشام، ومن يضحي بشمس القفار في فلوات الحجاز، ومن يحيا على شط الفرات، وعلى جنبات الخليج، إلى الأسود المرابطين في نحور العدو في شوارع بور سعيد، وعلى حفافي القناة، وعلى شعفات الجبال في الجزائر، وعلى سيف القرى الأمامية في فلسطين، الذين يمسون على وهج النار، ويصبحون على دخان البارود...»[٣].

لقد عرف علي الطنطاوي، في حديثه الإذاعي هذا، تعريفاً صادقاً وشاملاً بجمهور هذا الحديث، وصنفه إلى مراتب وألوانٍ وحالات، في الوقت الذي كان يؤكد فيه أنه يلقي (خطبة الحرب)، وحقيقةً كان جو «الخطبة» يخيم على «الحديث»: العبارات الجهورية الحادة، الألفاظ الخلابة ذات الظلال المثيرة، النبرة الغنائية الصاخبة، الرومانسية الحالمة، العطف الكثير والتقسيم والتكرار والتوازن بين الجمل... ولكن الخطبة إذا لبست لبوس الحديث أخفقت بوصفها خطبةً وأخفقت بوصفها حديثاً، وكانت أمراً بين الأمرين لا يحمل شخصيةً مميزة، ولو شئنا أن نقول إنها «خطبةٌ إذاعيةٌ» كنا من السذاجة بحيث ننسى أن أهم شروط الحديث الإذاعي تلغي أهم شروط الخطبة، وأن العكس صحيحٌ أيضاً، وإذن فالإذاعية تلغي الخطابيَة، والخطابية ترفض الإذاعية، لطبيعة الخطبة الخاصّة المتميّزة المتصلة مباشرةً بالجمهور وبالواقع السريع الخاطف.

ولكن الحديث المسموع المرئي عند الطنطاوي، حتى حين يتحول إلى «محاورةٍ» أو «مطارحة»، ينسينا كل شروط الخطبة وكل شروط الحديث، فيشدنا إليه ونحن نرى إلى شخصه الوقور علته ابتسامةٌ قلَّ أن ترتبط بالوقار من غير أن تنال من مكانته، ومع ذلك فهي ترتفع بمكانة الوقار عند الطنطاوي، ونرى إلى لحيته البيضاء وتجاعيد الخطوب على وجهه ـ وكم شهدت حياته من خطوبٍ لا تنبىء عنها ابتسامته ـ والنظارتين الطبيتين على عينيه، مما يعرف بسني عمره الطويلة ـ بارك الله فيها ـ ومع ذلك تفجأنا ثقافة هذا الرجل «العجوز» التي وسعت الماضي والحاضر، والغربي والشرقي، والأدبي واللغوي، والسياسي

والاجتماعي، والديني والدنيوي، وهي صورةٌ قلما عرفناها بين مثقفينا من أبناء الأجيال النازلة أو الصاعدة.

وليس هذا كل ما يشدنا إلى علي الطنطاوي، إن الرائي يتيح لنا أن نرى الرجل على حقيقته أكثر، وهنا يقترب الحديث من الخطبة اقتراباً يكادان يتماسان معه، فالبساطة العجيبة التي يواجه بها الطنطاوي جمهوره تتناسب تناسباً عجيباً مع البساطة التي يطبع بها لغته وأفكاره ومعالجته الهيكلية الشاملة للموضوع، وإنها لبساطةٌ قد تكون مدروسةً عند بعضهم بعنايةٍ فائقة، فيوفق بها أو لا يوفق، وقد تكون موهبةً عند آخرين، فيحسنون استعمالها أو لا يحسنون، ويتمكنون من تثقيفها أو يخفقون، ولا أشك في أن بساطة الطنطاوي موهبةٌ أحسن استخدامها وتمكن من تثقيفها معاً، فلم تعد لهجته التحديثية القريبة إلى النفس، وحركات يديه التوضيحية المعبرة، وتنقلات رأسه، بين ارتفاعٍ وانخفاض، وتقدمٍ وتأخر، أو تحريكُه لنظارتيه بين الحين والآخر صعوداً وهبوطاً، فيرى إلينا من فوقهما حيناً، وإلى الأوراق بين يديه من خلالهما حيناً آخر، ثم الجو الواقعي الذي يحيط به نفسه وهو يتوجه أحياناً بالحديث إلى المصور أمامه، أو يفجأنا بالتفاتةٍ سريعةٍ إلى ساعته خشية أن يدركه الوقت، أو بمد يده إلى آلة التسجيل التي وضعها بجانبه ليقلب شريطها، لم تعد كل هذه الأمور الجزئية الصغيرة مجتمعةً مما يخطط له الطنطاوي قبل دخوله «المنفَرَدَ الإذاعي»[٤] بل أصبحت جزءاً عضوياً من موهبته التحديثية على مر الزمن، يبعدنا به عن الجو الإذاعي الرسمي «المتأنق» ليشعرنا وكأننا معه في جلسةٍ منزلية خاصة ترفع فيها كل قواعد التكلف والتأنق و«الرسميات»؛ لقد استطاع أن يقيم توازناً رائعاً في استعماله لكل هذه «الجزئيات» التي تسم شخصيته التحديثية بالبساطة والواقعية الآسرتين[٥].

فكيف لو أضفنا إلى المظهر الشخصي لعلي الطنطاوي تاريخه العجيب الحافل بالوقائع الجريئة التي لا تصدر إلا عن مثله، والخطوب الجسام التي لا تقع إلا لمثله، والمغامرة المتشعبة الجوانب التي ندر أن خاضها أحدٌ غيره؛ إن تاريخ الرجل، مضافاً إلى حاضره، وإلى شخصيته، وإلى خلقه المتفرد، وأسلوبه

المميز، وفكره العميق، ومنهجه العقلي، وتجربته الإنسانية الفريدة، تتعاضد جميعاً لتمنح أحاديثه عند المستمع أو المشاهد قوة تأثيريةً نافذةً عجيبة، رغم أنه أديب، يملك أخلاق الأدباء، وعواطفهم الإنسانية العادية المتقلبة، التي ترتفع بهم حيناً إلى السماء، وتهبط بهم حيناً إلى الأغوار، وهي صورةٌ لكل فنانٍ أو أديب، وقد وصف نفسه مرة في مقالةٍ نشرت عام **١٩٣٦**، فظنها أحد الشعراء صورته فأودعها صدر ديوانه ـ كما يقول الطنطاوي ـ[٦] وهي، في هذا الجزء الذي ننقله منها على الأقل، صورةٌ للفنان الحقيقي، أي فنان: «كان معروفاً بالشذوذ والخروج عن المألوف، لا يبالي إذا اتجه له الرأي ما يقول فيه الناس، ولا يحفل إذا أزمع الأمرَ نَهْيَ ناهٍ ولا نصيحَةَ ناصحٍ، وكان يعرف ذلك من نفسه ولا يغضبه أن يوصف به، بل كثيراً ما سمعناه يتحدث به ويطيل الحديث، يجد في كشف دخيلته للناس لذةً وارتياحاً ـ كأنما هو يلقي عن عاتقه حملاً ثقيلاً.

يجمع في نفسه المتناقضات، فبينا هو منغمس في لج الحياة المضطربة المائجة، يفزع من الوحدة، ويكره الهدوء، ويركب متن المغامرات في الأدب وفي السياسة، يخطب في المجامع، ويناقش في الصحف، وبينما هو مطمئنٌ إلى هذه الحياة، مقبلٌ عليها، إذا به قد استولت على نفسه «فكرةٌ صوفية» فغمرت الكآبة روحه، وفاض اليأس على قلبه، وأحس الحاجة إلى الفرار من الناس، والرغبة في العزلة المنقطعة، وأصبح يكره أن يرى أمسّ أصحابه به، وأدناهم إلى قلبه، ويحب الحياة الساكنة الهادئة، ويجد الأنس في حديث قلبه ومناجاة ربه.

وهو أسرع الناس إلى المزاح والفكاهة، وأضيقهم بمجالس الجد، وأبعدهم عن تكلف الوقار واتباع (الرسميات)، فلا يكون في مجلسٍ إلا حركه بحديثه وإشاراته ونكاته، وأفاض عليه روح المرح والود الخالص، ولكن موجةً من الحزن المفاجىء قد تطغى على قلبه في أشد الساعات سروراً، وأكثر المجالس طرباً، فإذا هو حزينٌ كئيبٌ، قد ضاق بالناس وتبرم بمزاحهم وهزلهم، وغدا راغباً في الجد محباً للوقار، متلبساً بالصرامة والحزم، منصرفاً عما كان فيه

منذ لحظةٍ واحدة، لا يعرف الناسُ، ولا يعرف هو، ماذا أصابه، فنقله من حالٍ إلى حال»(٧).

ولكن هذا «الفنان» المتقلب العواطف والأهواء ما كان ليصل إلى ما وصل إليه من مكانةٍ رفيعةٍ في فن التحديث لو لم يكن ملتصقاً بواقعه أشد التصاق؛ إن أنامله الفنية لقادرة، وهي تكتب أو تتحدث، على أن تكتشف، بخطوط بصماتها الدقيقة، خطوطَ بصمات مجتمعها الأكثر دقةً، والتي لا يكشفها إلا مثل تلك القوة الفنية المتفوقة الحساسية، التي تستطيع تمييز أكثر النقاط المضيئة في الواقع تأثيراً في النفوس، فتلتقطها، وتنقلها إلينا بأرفع الأساليب البيانية، وفي الوقت نفسه أكثرها بساطةً وأُلفةً ونفاذاً إلى نفوسنا. ونقف عند هذا المقطع القصير للطنطاوي وهو يتحدث عن مدارس الأمس ومدارس اليوم في حديثه (العصيان) لنتبين بعض أسرار تلك المقدرة الفنية المميزة التي وُهبها الرجل:

«ولقد كان من المناظر المألوفة كل صباح، منظر الولد (العصيان)، وأهله يجرونه، والمارة وأولاد الطريق يعاونونهم عليه، وهو يتمسك بكل شيءٍ يجده، ويلتبط بالأرض، ويتمرغ بالوحل، وبكاؤه يقرِّح عينيه، وصياحه يجرح حنجرته، والضربات تنزل على رأسه، يساق كأنه مجرمٌ عاتٍ، يرى نفسه مظلوماً ويرى الناس كلهم عليه حتى أبويه، فتصوروا أثر ذلك في نفسه، وعملَه في مستقبل حياته.

وما عجبٌ أن تبكوا يا أولادي رغبةً في المدرسة وقد صارت لكم جناتٍ، وما عجبٌ أن نبكي منها وقد كانت علينا جحيماً.

هي لكم مائدةٌ، عليها الطعام اللذ الخفيف، في أجمل الأواني، وحولها الزهر والورد، ومن ورائها الموسيقى، وقد كانت لنا طعاماً دسماً ثقيلاً، في أوسخ آنية وأقبح منظر.

ولكن من استطاع منا أن يأكل أكثر، وأن يهضم ما يأكل، وأن ينتفع به؟ أنتم على كل هذه المشهيات، أم نحن على كل تلك المنفرات؟

أنتم تلبسون للمدرسة أبهى الثياب، ونحن كنا نذهب والله بثوب النوم (السركس) الذي لا يصل لأكثر من نصف الساق، وفوقه رداء (جاكيت) الأبِ، الذي رث وبلي فحولته الأم وصيّرتـه لنا، وفي الأرجل القبقاب أو الكندرة المصنوعة في المناخلية، ولقد صرت في الثانوية وما عرفت دكان الخياط، إنما ألبس ما تخيط أمي رحمها الله. . .»(٨).

لن نستهدف في هذا المقطع النموذجِ لغةَ الطنطاوي أو صوره أو أفكاره، فلسنا في صدد دراسةٍ أدبيةٍ له، ولكننا سندرسها بقدر ما تساعدنا على اكتشاف العناصر التي تصب في البعد الرابع للأدب: الإلقاء، وسنكتفي من عناصر الإلقاء بتلك التي تتعلق بالحديث الإذاعي دون غيره من الفنون القوليـة الإلقائية.

إن المنظر الذي يصوره المحدث للولد «العصيان» ـ مجرداً من عنصر الإلقاء ـ يكاد بواقعيته ذات النكهة الحادة المميزة ينبعث أمامنا حياً متحركاً، إذا اقتصرنا في النظر إليه على العناصر التقليدية الثلاثة للأدب؛ إن صورة التلميذ المسكين تكاد تخرج من «شاشة» حديث الطنطاوي لتعيش معنا وتختلط بنا، فنحس ونحن نتملاها ـ قراءةً ـ بأن حديثه أشبه بنوعٍ سينارامي متطورٍ من أجهزة الرائي، يجسم الصورة تجسيماً عجيباً، حتى لنكادُ نحس «أولاد الطريق» الذين يعاونون الأهل عـلى ولدهم يـزحموننـا ـ نحن المشاهـدين ـ بكثرتهم وفوضاهم، وأن أقدام التلميذ الصغير تكاد تلمس وجوهنا وتعفر ثيابنا وهو «يلتبط بالأرض ويتمرغ بالوحل» وأن بعض هذه «الضربات التي تنزل على رأسه» يكاد أن ينالنا منها نصيب، إننا نلتحم بالصورة التحاماً فريداً، حتى لتتداخل أجزاؤنا بأجزائها. . فكيف لو أضفنا إلى كل هذه «الحركية» الأسلوبية حركية التحديث والإلقاء؟.

والحق أن هناك التحاماً بيانياً ساحراً عند الطنطاوي بين الأبعاد التقليدية الثلاثة والبعد الرابع، والخطوط الأربعة التي تمثل هذه الأبعاد عنده تنطلق حين تنطلق من الواقع، وحين تلتقي في الذروة تلتقي عند الواقع أيضاً، وهذه «الهرمية» الواقعية هي التي نسعى إلى إقامتها في الحديث الإذاعي الإسلامي،

وهي للأسف شبه معدومةٍ بين المحدثين الإسلاميين وغير الإسلاميين، إذا استثنينا قلةً قليلةً من هؤلاء وأولئك، على رأسهم علي الطنطاوي، ومحمد متولي الشعراوي، ومصطفى محمود، والمهدي بن عبود، ونجاة قصاب حسن[٩].

ونستطيع أن نتصور الطنطاوي وهو يلقي علينا حديثه هذا عبر الرائي[١٠]، من خلال معرفتنا بشخصيته التحديثية في أحاديثه أو مطارحاته الراتية، ونستطيع أن نتخيله الآن وهو يصف لنا المعركة غبر المتكافئة بين التلميذ «العصيان» من جهة، والأهل والمارة وأولاد الطريق من جهةٍ أخرى. فالعنف «الدرامي» أو «الحركي» المتولد عن شدة الصدام بين الفريقين: شراسة المقاومة التي يبديها «العصيان» وقسوة المواجهة التي يلاقيها من الآخرين، يواكبه «حركيةٌ» إلقائية من نوعٍ آخر، ليس فيه العنف، ولا تميزه القسوة بطبيعة الحال، ولكن تميزه «واقعية اللهجة» عند الطنطاوي؛ إنه يلجأ غالباً إلى إهمال الإعراب في أواخر الجمل، وهي صفةٌ ملازمةٌ للعامية، ولكنها ملازمةٌ للفصحى أيضاً عند الوقف، فهو يوفق بين واقعية العامية ورسمية الفصحى ـ لو صح أن نجعل الرسمية بمقابل الواقعية ـ فيتعمد تقصير الجمل، والإكثار من الجمل الاعتراضية، والاتكاء على الألفاظ العامية والأعجمية أحياناً، مع تمييزها عن غيرها على الأغلب، يرافق ذلك كله توقفٌ يتكرر في نهايات معظم الجمل، ولا سيما الانفعالي والعاطفي منها، مع ما يرافق ذلك من إهمال الإعراب في تلك النهايات، فيزيد بهذا من القوة الإثارية لعبارته، كما يمكن أن تكون عليه هذه الجمل «. . . يلتبط بالأرض، ويتمرغ بالوحل، وبكاؤه يقرح عينيه، وصياحه يجرح حنجرته، والضربات تنزل على رأسه. . .». وعندما يتوالى ساكنان في نهاية الجملة ـ كما في الجملتين الأوليين هنا ـ يتحقق له نبرٌ محببٌ آسر أكثر مقدرة على شد المستمع إليه، فنحس، والمحدث ينبر عند نهاية الجملة، أن الساكن الأول قد تحول إلى كسرٍ ـ كما في العامية الشامية ـ فتصبح الأرض «أرِضْ» ـ بإمالة الراء ـ والوحل «وحِلْ» ـ بإمالة الحاء ـ وهو منزعٌ لغوي معترفٌ به في قواعد اللهجات العربية، فيزيده كل ذلك التصاقاً بالواقعية الإلقائية التي نسعى لتكريسها..

ومن أهم العناصر التي يغذي بها الطنطاوي حركيته عنصُر المفاجأة

الفكرية واللغوية والخيالية، فيثيرنا بلفتةٍ لغويةٍ جديدةٍ، أو تفجيرٍ فكري غريب، أو خطفةٍ خياليةٍ مدهشة، ويحقق بهذا الحركة الفنية المطلوبة.

وهو في هذا الباب كثيراً ما يعول على عنصر الصدام الفكريّ أو اللغويّ أو الخيالي، ليفجر من خلال ذلك عنصر المفاجأة المطلوب، وانظر إلى هذه المقابلة اللغوية ـ البديعية ـ في مقارنته بين مدارس الأمس، وقد كانت تبعث في نفوس الصغار الخوف والهلع، ومدارس اليوم، وقد أضحوا يبكون احتجاجاً على حبسهم عنها؛ إن المقارنة بين الصورتين المتباعدتين المتناقضتين ساعدت المحدث على صياغة هذه المقابلة البديعية المعنوية الطويلة بين الجملتين: وما عجبٌ أن تبكوا رغبةً في المدرسة وقد صارت لكم جنات، وما عجبٌ أن نبكي منها وقد كانت علينا جحيما.

ويفتق له هذا التناقض بين الحالين صداماً خيالياً ـ وهو أرقى من كل من الصدامين اللغوي والفكري ـ يعمق الخط الحركي لحديثه، حين يصور المدرسة الحديثة بـ «الطعام اللذ الخفيف، في أجمل الأواني، وحولها الزهر والورد، ومن ورائها الموسيقى»، على حين كانت المدرسة القديمة «طعاماً دسماً ثقيلاً، في أوسخ آنية، وأقبح منظر».

ولكن المفاجأة الكبرى التي ينتهي إليها تصعيد الطنطاوي لخط مفاجآته، لتكون الذروة الفنية لهذا الخط، هي المفاجأة الفكرية، ففي الوقت الذي شعرنا فيه بالخَدَر يدب في أوصالنا ونحن نستسلم لفكرة الطنطاوي التي حاول أن يثبتها لنا منذ بداية الحديث: تفوق مدارس اليوم على مدارس الأمس، وفي الوقت الذي شعرنا عنده بالحاجة إلى «مد أرجلنا» والاقتناع بما بثه في نفوسنا دون أدنى محاولة للجدل أو رد ما يقول، يفاجئنا بهذا الانفجار الفكري الذي يحطم كل البناء السابق، بقوة تتناسب طرداً مع قوة ذلك البناء: أي المدرستين مع ذلك كانت أكثر نفعاً لأبنائها، وأقدر على تغذيتهم بالعلم والمعرفة، وعلى تخريج العظماء والعباقرة منهم «من استطاع منا أن يأكل أكثر، وأن يهضم ما يأكل، وأن ينتفع به؟ أنتم على كل هذه المشهيات، أم نحن على كل تلك المنفرات؟». هذه المفاجأة سلاحٌ خطيرٌ قد ينقلب على صاحبه فيفتك به

وبحديثه، إذ ربما أصابت القارىء أو المستمع بالإحباط وهو يستيقظ فجأةً على الفكرة الجديدة تهدم كل البناء الذي استسلم لأسسه ونام في ظله على مدى الجزء الأول من الحديث، ولكن الطنطاوي، ببراعة الفنان، حول ذلك الإحباط إلى تسليمٍ مطلقٍ من المستمع للفكرة الجديدة، وقد كان قبل قليل استسلاماً مؤقتاً للفكرة السابقة.

هذه المفاجآت ذات الأبعاد التقليدية الثلاثة، لا يمكن أن نجردها من البعد الرابع ـ البعد الرئيس عند الطنطاوي ـ، ولتقدير قيمة هذا البعد عنده لنا أن نتصور تلك الأحاديث وقد ألقيت علينا من قبل إنسانٍ آخر؛ إن فصل إلقاء الطنطاوي عن كلمات أحاديثه سيفقدها كثيراً من حساسيتها الفنّية، حتى عنصر المفاجأة سوف يبدو باهتاً متهالكاً ونحن نسمع إلى الإنسان الآخر يلقي علينا هذه الأحاديث باللغة الرسمية الجافة الرتيبة، الخاضعة خضوعاً أعمى لقواعد الإعراب واللياقة الإذاعية الصارمة، سوف نفتقد إذن نظرة الطنطاوي الوادعة من خلف نظارتيه وهو يتجه إلى صغارنا بهذا النداء الدافىء «يا أولادي» ليذكرهم بما كانت عليه مدارس آبائهم وأجدادهم، وسوف نفتقد ملامح الفرح والرغبة والإشراق في وجهه وهو يصور لنا، بلهجةٍ مقبلةٍ، المدرسةَ ـ المائدةَ، ذات الطعام اللذيذ، في الأواني الجميلة، بين الزهور والورود والألحان الساحرة، لتنقلب تلك الملامح في وجهه بسرعةٍ إلى علائم البؤس والإشفاق والألم، وهو يصور لنا، بلهجةٍ مدبرةٍ، المائدةَ المدرسية الأخرى، مائدة العذاب التي ضمت أثقل الأطعمة وأقذر الأواني وأقبح الصور، وأخيراً سنفتقد الطنطاوي وهو يمد يده إلى نظارتيه ليرفعها عن عينيه، أو ليكتفي بإزاحتها قليلاً لينظر إلينا من فوقها بعينيه الوادعتين الرادعتين معاً، وهو يلقي علينا بمفاجأته الذروة: «ولكن من استطاع منا أن يأكل أكثر؟».

إنه تساؤلٌ موجهٌ إلى العقل وليس إلى الذاكرة ـ وإن بدا لنا كذلك لأول وهلةٍ ـ وهذا هو الفرق الحاسم بين الطنطاوي والآخرين، إنه رغم اعتماده على الذاكرة والماضي والتاريخ اعتماداً كبيراً، يتوجه بحديثه دائماً إلى العقل، ويستطيع بمقدرةٍ فائقةٍ أن يتخذ من الذاكرة مطيةً إلى العقل، ومن الماضي

وسيلةً إلى الحاضر، ومن التاريخ سبيلاً إلى الحقيقة الأزلية الراسخة؛ إن أحاديث الطنطاوي هي أحاديث العقل الذي يتكئ على الذاكرة، وأحاديث معظم المحدثين الآخرين ـ ومنهم كثيرٌ من خطباء المساجد ـ هي أحاديث الذاكرة التي لا تهتم بإقامة جسور اتصالٍ مع العقل، وإذا فعلتْ ـ وقلَّ أن تفعل ـ فلِتنطلق من العقل إلى الذاكرة وليس العكس، مما يوقفها غالباً عند لحظتها، ويقطعها عن الحاضر الذي نعيشه ويعيشه المحدث مع مستمعيه، وهو شرطٌ فني أساسي هام إذا فقده الحديث، وكذلك الخطبة، لم يعد حديثاً ولم تعد خطبة.

ورغم أن تساؤل الطنطاوي المثير جاء في جملةٍ استفهاميةٍ لا محل لها من الإعراب ـ شأن معظم الجمل الاستفهامية ـ يظل الاستفهام، بصيغته الإنشائية الحركية، قادراً على تحريكنا أكثر من أية صيغةٍ أخرى، بل إننا ندعي أن في الاستفهام جانباً معنوياً هاماً أغفله النحويون، قد يجعل من جملته مقولاً لقولٍ محذوف، فتكون جملةً لها محل من الإعراب، خلافاً لما هو العهد فيه، ونستطيع أن نتصور بسهولةٍ جملة الطنطاوي الاستفهامية هذه وقد سبقها هذا القول المحذوف: «ولكن، قولوا لي: من استطاع منا أن يأكل أكثر؟»، وهكذا يُكسِب الطنطاوي جملته التحديثية حركة الجملة الإنشائية وحركة الجملة ذات المحل من الإعراب، من غير أن يلجأ إلى الأسلوب الوعظي المباشر (افعل، ولا تفعل، ويجب أن تفعل.. إلخ). ذلك الذي درج عليه معظم محدثينا وخطبائنا ووعاظنا، وهو أسلوبٌ تنفر منه الطبيعة البشرية، إلا أن يأتيها من الخالق عز وجل أو أنبيائه المرسلين.

* * *

هذه المحاولة لرصد البعد الرابع في أحاديث الطنطاوي لم تكن أكثر من حجرٍ صغيرٍ يلقى في بحيرته الأدبية المتسعة، وستظل مجرد خطوةٍ متعجلةٍ نحو إدراك الفضاء البعيد لفن التحديث الإذاعي الإسلامي، وللبعد الإلقائي فيه عامة وعند علي الطنطاوي خاصةً، وهو فضاءٌ يحتاج لجهودٍ متواليةٍ وأقلامٍ شتى، تتضافر لوضع ذلك الفن وهذا القلم في مكانيهما بين الدراسات الأدبية. وأكاد لا أعرف قلماً معاصراً ظلمته الأقلام، وأديباً عقه الأدباء، ومحدثاً أغفله

المحدثون، وقمةً تجاهلها المتسلقون، كمثل الطنطاوي، وإن كنا على ثقةٍ من أنَّه فوق أن يكترث بهذا الظلم أو ذلك العقوق، ما دام يدرك أية قمةٍ تربع فوقها، وأي مكانة تسنمها في ريادة الحديث الإذاعي والواقعية الإسلامية، ثم لم يسمح لأحدٍ بأن يمسها أو يصل إليها.

الهوامش

(١) رغم أن ذاكرتنا السمعيَّة ما تزال تحتفظ إلى الآن بصورة واضحة عن تلك الأحاديث الإذاعية المبكرة التي بثها الطنطاوي من دمشق، ولكن الذاكرة لا تستطيع أن تكون وثيقة علمية معترفاً بها، وأظن أن لدى إذاعة دمشق أو لدى أستاذنا الطنطاوي على الأقل وثائق سمعية مسجلة عن تلك الأحاديث. ثم إن الأستاذ الطنطاوي ما زال يقدم في بعض المواسم «أحاديث حقيقية» في الرائي السعودي يمكن أن تكون وثيقتنا النموذجية التي نسعى إليها.

(٢) علي الطنطاوي، هتاف المجد، ص ٥. دمشق ١٩٦٠.

(٣) نفسه، ص ٦.

(٤) مما اعتدنا التعبير عنه بالكلمة اللاتينية «الاستوديو».

(٥) وهذا التوازن لم يتحقق مثلاً عند المحدث الكبير محمد متولي الشعراوي الذي يؤخره في نظرنا عن مكانة الطنطاوي إسرافه في تحريك يديه ورأسه وسائر جسده، مما يمجه المثقفون خاصة، ولكنه يحلق فيما سوى ذلك إلى مراتب لا ينكرها حصيف.

(٦) وفي ظننا أنها ـ أو معظمها ـ تصلح لأن يصدر بها أكثر الشعراء دواوينهم.

(٧) من حديث النفس (صورة المؤلف بقلمه)، ص ٧٥ ـ ٧٦. دمشق ١٩٦٠.

(٨) من حديث النفس، ص ٣٥ ـ ٣٦.

(٩) لا شك أن هناك محدثين آخرين قد يرتقون إلى هذه المرتبة الواقعية أو قريبٍ منها، ولكن ظروفهم أو ظروف بلادهم السياسية أو الفكرية لم تسمح لهم بالظهور على المستوى العربي وربما على المستوى المحلي أيضاً.

(١٠) قدمه الطنطاوي من إذاعة دمشق عام ١٩٥٩ كما أثبتَ في مقدمة الحديث.

الفصل الثاني

القصص الإسلامي

الواقع والحقيقة

في مجموعة (اللقاء السعيد) لمحمد المجذوب

هل للقصة الإسلامية الحديثة أن تستقل بطبيعتها ومقوماتها الأساسية عن أختها القصة الفنية الحديثة التي استمدت شروطها من الغرب؟ وإلى أية حدودٍ يمكن أن تختلف القصتان، وإلى أية حدودٍ يمكن أن تتفقا؟

لقد ترددت على ألسنة المستشرقين تهمٌ شتى حول العقلية العربية والخيال العربي، كلها ينتهي إلى أن الخيال العربي سطحي وربما معدومٌ، والدليل: عدم وجود قصةٍ فنيةٍ عربيةٍ قديمة.

لا بد أن نذكر أولاً بأن أقدم قصة فنية غربية على الإطلاق ـ باعتراف نقاد الغرب أنفسهم ـ هي قصة (بامِلا) لرتشردسن، وقد كتبها عام ١٧٤٨ تقريباً، وتتأخر عنها أول قصةٍ عربيةٍ فنيةٍ ـ بالمعنى الغربي للفنية ما يقرب من قرنٍ ونصف القرن، ويختلف النقاد في أن تكون هذه القصة هي (الأجنحة المتكسرة) لجبران خليل جبران أو (زينب) لمحمد حسين هيكل، وكلتا القصتين كتبت في مطلع القرن العشرين على أية حال.

لم يكن للغرب إذن، قبل قرنين ونصف القرن، القصة الفنية التي اتهم مستشرقوه العربَ بالعقم الخيالي لعدم معرفتهم لها، وإذا أدركنا أن معظم الفنون الغربية، والشرقية القصيَّة، من موسيقا وغناءٍ ومسرحٍ وقصةٍ ورسمٍ ونحتٍ وزخرفةٍ وبناء، ولدت في أحضان المعابد الوثنية ودياناتها، أدركنا لماذا لم

يعرف العرب معظم هذه الفنون، وقد كانت بلادهم مهبطاً للوحي الإلهي، ومستقراً للديانات التوحيدية منذ آلافٍ عديدةٍ من السنين.

وطبيعة الإسلام الدينية ـ الدنيوية، المختلفة تماماً عن طبيعة الديانات التوحيدية الأخرى ـ كما هي بين أيدي أصحابها اليوم ـ توجه كل الفنون التي يمكن أن تولد في تربته، وبصورةٍ حميميةٍ ملحة، نحو الارتباط بالأرض والصدور عن الواقع الإنساني، دون أن تسمح لهذه الفنون بالتحليق بعيداً عن الصدق الفطري الذي بثته الحكمة الإلهية في الإنسان، وأجرت، عليه أمور معيشته، ونظمت، تبعاً له، علاقاته مع السماء من ناحية، ومع الأطراف الإنسانية الأخرى ومظاهر الحياة المختلفة، من ناحيةٍ أخرى.

وانطلاقاً من هذه الحقيقة ننظر إلى القصة الفنية الإسلامية، لا على أنها تلك التي تستطيع التحليق بخيالها بعيداً عن أرض الواقع ـ مهما كان ارتباط هذا الخيال بالواقع وثيقاً في الأصل ـ ولكن على أنها القادرة على الارتفاع بالإنسان من أوحال الواقع وخبائثه إلى أزهاره وطيباته ومثله الرفيعة.

وكانت القصة القرآنية الدرس الأول الذي ألقاه الإسلام على المبدعين المسلمين في هذا المجال، فلم تكن هذه القصة اندفاعة خيالٍ أو إلهام فنانٍ، وإنما كانت أحداثاً حقيقيةً منتزعةً من التاريخ، بثها القرآن الكريم مرةً واحدةً أو على دفعات، في مكانٍ واحدٍ أو في عدة أمكنة، باختصارٍ شديدٍأو مفصلةً، عظةً منه للبشر، وتذكيراً لهم بآيات الله ومجريات حكمه في خلقه، وكانت هذه القصص، وتلك الطرائق في عرضها، خير ما قدم للبشر على الإطلاق كما ينبغي للمسلم أن يعتقد ﴿نحن نقصُّ عليكَ أحسَن القَصصِ بما أوحينا إليكَ هذا القرآن. . ﴾.

فإذا انطلقنا في تعريفنا للقصة الإسلامية من هذه الحقيقة قلنا إنها «الواقع» ولا شيء غير الواقع، وللكاتب أن يتصرف في طرائق عرضه لهذا الواقع، وأن ينوع في أساليبه، وأن يلجأ إلى الخيال الجزئي ـ الصورة البيانية أو الرمز ـ للتعبير عن الواقعة الصغيرة ـ الحدث ـ التي هي جزءٌ من الواقعة الكبيرة ـ القصة ـ وله كذلك أن يُفيد من شتى الاتجاهات الأدبية فيما يتعلق ببناء القصة

أو لغتها أو طريقة عرضها.

إن القصة الإسلامية هي «الواقعة» وهو اسمٌ ندعي أنه أكثر تعبيراً عن حقيقة هذا الفن حين ينطلق من المفهوم الإسلامي للفن، ولا سيما حين تختلط الأمور اليوم اختلاطاً مؤذياً، فيطلقون كلمة «قصة» على ما حدث أو يحدث حقاً، وكذلك على ما تبدعه مخيلة قاص من وقائع لا تمت إلى الحقيقة بصلةٍ، وإن اتخذت شكلاً من أشكال هذه الحقيقة حجب عنا رؤية منطلقها الوهمي، إذا سمحنا لأنفسنا بأن نخلط هنا بين الخيال والوهم، خلافاً لما يرتضيه نقّاد الغرب.

* * *

ومجموعة «اللقاء السعيد» من سلسلة «قصص لا تنسى» التي قدمها نادي المدينة المنورة الأدبي للكاتب الإسلامي محمد المجذوب عام **١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢ م**، هي نموذجٌ صادقٌ «للواقعة» الإسلامية، التي تسرد أحداثاً وقعت حقاً، بأساليب فنيةٍ مختلفةٍ، وتناولٍ أدبي رفيع.

وأن تستمد هذه المجموعة من القصص أو «الوقائع» أحداثَها من الواقع المعيش، يعني أن تُفتح أمامها أبواب الزمان والمكان أوسع ما تكون، فيستمد الكاتب قصصه من مختلف زوايا الزمان: القديم والحديث، ومختلف زوايا المكان: الشرق والغرب، المدينة ومكة، مصر وسورية، ألمانية وانجلترة، تركيَة الفليبين والهند وأفريقية والمستعمرات الإنجليزية، وهي زوايا امتدت إليها آفاق الإسلام فعَمَرت قلوب أجيالها بوحدانيته، ولكن الحضارات الأخرى من جهة، ومنزلقات الدنيا الشيطانية الكثيرة من جهة أخرى، جعلت من أفراد هذه الأجيال أمماً شتى، فمنهم من ظل معتصماً بالإسلام باحثاً عن حقيقته الأولى باستمرار، ومنهم من انساق إلى المحدثات والبدع والخرافات فانحرف عن أمر الإسلام قليلاً أو كثيراً، ومنهم من ورث الإسلام فيما ورثه عن أبيه فهو متمسكٌ به شديد التمسك، لا عن فهمٍ لحقيقته أو وعيٍ بأمره، ولكنْ بحكم العادة المتوارثة، وربما الفطرة النقية، ثم كان منهم الفاسق والماجن والملحد والماركسي والقومي والمتغرب والمتشرق، وهذه النماذج جميعاً مبثوثةٌ في وقائع «اللقاء

السعيد» يعرضها المؤلف بدقةٍ وأمانةٍ من خلال أحداثٍ قد يكون له مشاركةٌ فعليةٌ فيها، أو رأى بعض أطرافها، أو زار أرضها فسمع عنها، فقدم لنا من خلال ذلك واقعية الإسلام، ليس على أنها الواقعية الجافة المجردة من روحانية الفن، ولا على أنها السعادة الدنيوية التي لا تتوقف إذا تمسك الفرد بإسلامه، أو البؤس الدنيوي العاتي إذا تخلى عنه، فواقعية الإسلام ليست لوناً معيشياً واحداً، ليست سعادة لا تتوقف أو ألماً لا يزول، وليست أرضاً منقطعةً عن العالم، أو عالماً متجاهلاً لآخر، أو واقعاً منفصلاً عن منطق الحياة، وهي إن كانت جهاداً مستمراً في الحياة الدنيا فإنها لا تمارس نوعاً واحداً من الجهاد: هناك جهاد النفس، وجهاد المنكر، وجهاد الإلحاد، وجهاد الصليبية، وجهاد الاستعمار، وجهاد المعيشة، وجهاد المهاجرة عن الأوطان... ولكل هذه الجوانب نصيبٌ من قصص محمد المجذوب.

أما معالجاته فتتنوع تنوع مشكلات الحياة، إن الإسلام يتسع لكل هذا، ومشكلات المسلمين لم تكن في يومٍ من الأيام أكثر تنوعاً واتساعاً وتعقيداً مما هي عليه اليوم، فتتوزع في «اللقاء السعيد» بين إذلال الدكتاتورية الحاكمة لشعوبها (حذاء الرئيس) والمصاعب التي تواجه المرأة المسلمة في المجتمع العصري (حياة جديدة) وأثر الإسلام العجيب في تغيير النفوس وتطهيرها (العالم السعيد) والغربة التي يعيشها المسلم الحقيقي مع أهله (بين مشهدين) وموقف المثقف الغربي من الإسلام (الابتسامة المشرقة) وآلام الرق كما كان إلى فترةٍ قريبةٍ في بلاد الإسلام (على أبواب المدينة) والرضى بعطاء الله من بناتٍ أو بنين (المولود الثامن) والتخلص من البدع والخرافات (ثمرات الإيمان) ومجالدة الاستعمار ومأساة المسلم المهاجر (من دمشق إلى الفيليبين) وبدعة تحديد النسل (مأساة من الهند) ودور الجمعيات الإسلامية في الغرب (مع الجماعة) وعدم الفصل بين العبادة والعمل (بين حمامتين) إلى كثير من المشكلات التي دارت وتدور على مسرح العالم الإسلامي القديم والمعاصر.

* * *

والواقعية التي ينطلق منها محمد المجذوب لمعالجة هذا الواقع الإسلامي

تحرره من قيود المدارس الأدبية والفكرية: العربية والغربية، فحسبه أن ينظر بمنظار الإسلام ليرى المشكلات من زاويةٍ جديدةٍ وبطريقةٍ مختلفةٍ عما عهدنا. فالمرأة في أكثر من أقصوصةٍ من أقاصيصه تقف أمام الرجل موقف الخير أمام الشر (اللقاء السعيد) و (حياة جديدة) والإسلام كثيراً ما يعول في الإصلاح على المرأة فيرجحها على الرجل في مواطن عديدةٍ، وليس على مبدأ القصة الغربية ـ والفكر الغربي عامة ـ «فتش عن المرأة» ولا على مبدأ القصص الشعبي العربي ـ بل العالمي ـ الذي يتخذ من المرأة رمزاً للخبث والشر.

على أن هذا لا يمنع أن يكون للمرأة مكانتها المميزة وعملها المأمون الحصين في المجتمع، و«فاضلة» الممرضة بطلة قصة (حياة جديدة) حين ترتد عما كانت منجرفة إليه مع نساء مجتمعها من مظاهر دنيويةٍ مزيفةٍ خداعة، إلى فطرتها النقية وإسلامها الصحيح، تشعر أن هذه الردة إلى الإسلام تقتضي منها تغيير محيط العمل لديها بوصفها أنثى... وبعد كثير من التردد أقبلت على الرئيس ترفع إليه رجاءها الجديد بالنقل إلى قسم التوليد، ولم تكتمه الرأي الذي استقرت عليه، وهو أن الوسط النِسوي هو الجو الطبيعي لعمل الممرضة، ولهذا قررت ألا تقبل موضعاً سواه...».

هذه المرأة الطاهرة التي تبحث عن مكانها المناسب اللائق بها، امرأةً مسلمة محجبة، هي نفسها التي كانت قبل الهداية وقبل الحجاب «تقضي أيامها في خدمة المرضى دونما تفريقٍ بين إناثهم وذكورهم، حتى كادت تستحيل واحدةً من هذه الأدوات التي يستخدمها الأطباء، وقد غمرتها الموجة نفسها التي تلف زميلاتها الأخريات، فلا تجد من سلوى تخفف بها ضغط ذلك التحرك الرتيب سوى الاهتمام بمظهرها اليومي، فهي لا تغادر منزلها إلا بعد استيفاء ما ينبغي لوجهها وشعرها وشفتيها.. وما يستتبع ذلك من أناقة الثوب وإبراز المحاسن.. حتى إذا انتهت إلى مكان عملها عمدت إلى ارتداء الصدار المميز في أناةٍ خشية أن يؤثر شكله في الوضع الذي تعبت في تحضيره، ولقد باشرت ذلك السلوك على استحياءٍ أول الأمر، لبُعد ما بينه وبين تربيتها الأبوية التي تعتبر كل تصرف من هذا القبيل خروجاً على المألوف من مواريث الأخلاق، إلا أنها ما لبثت أن اندمجت في الجو فلم تعد تستشعر أي غربةٍ عنه..». هذه الصورة تقدم لنا

نموذجاً من المآسي التي تتكرر كل يوم عند آلافٍ من فتيات الإسلام اللواتي ينزلقن بصورةٍ تدريجيةٍ إلى الحياة العصرية المزيفة المنحرفة التي تطحنهن برحاها الثقيلة المبهرجة، فلا تصحو إحداهن إلى نفسها إلا وقد نأت بها الحياة عن دينها، ورمتها في لجةٍ بعيدةٍ عن شاطىء الأمان الذي وضعها الإسلام عليه وصانها فيه، وهيهات هيهات الوصول إلى ذلك الشاطىء من جديد.

وتتمةً لهذا المشهد اليومي المتكرر تصور لنا القصة من خلال هذه الممرضة «فاضلة» الفرق الخطير بين العبادة بالتقليد والعبادة بالتفكير، وهو ما يعاني منه الإنسان المسلم اليوم حين يلقنه أبواه العبادات على أنها مجرد «عاداتٍ» دينيةٍ لا بدّ منها، من غير أدنى تفكير في حقيقة هذه العبادات التطهيرية وارتباطها ارتباطاً عضوياً لا يجوز أن ينفصم بالسلوك الإنساني لصاحبها، «ففاضلة» المسلمة «ظلت شبه مواظبةٍ على أداء الصلاة، فما كانت لتفوتها إلا قليلاً، غير أنها لم تكن ترى بأساً في تأخيرها إلى نهاية الوقت حتى تقترب من موعد الصلاة التالية، إذ لم يخطر في بالها أن تتساءل قط عن أسرار هذه العملية المتكررة، ولم تكن تعلم عنها سوى أنها واحدةٌ من خصائص البيت الذي شبت على تقاليده فلا تجد ضرورةً لمفارقتها..».

وعلى النقيض من ذلك تصور لنا قصة (بين مشهدين) سلبية بعض المسلمين الأتقياء في مواجهة الواقع، فهم يفضلون محاربة الفساد والضلال بمقاطعة أصحابه لا بمراودتهم عما هم فيه وإقناعهم بالخطأ الذي انزلقوا إليه ومن ثم شدهم إلى حظيرة الإسلام، فبطل القصة يقاطع أخته الشقيقة فلا يزورها، لأنها شذت بمظهرها عن المظهر الإسلامي اللائق بالفتاة المسلمة، ورضيت بأن تصاحب الفتيات العابثات، وحين يرضى أن يزورها في النهاية يوجه إليها موجاتٍ متتاليةً من التأنيب يختمها بقوله «كم مرةٍ ذكرتُك بحقوق دينك وتوجيهات أبويك، كم مرةٍ حذرتك صداقة هؤلاء المستهترات وتبادل الزيارات معهن»، ولكن التصحيح يأتي في النهاية من «هؤلاء المستهترات» فييسر الله لهن معلمة دينٍ تَهدي إحداهن ـ صديقتَها ـ وتردها إلى دينها، ثم ما تلبث هذه الفتاة أن تؤثر في أمها ـ بعد صراع قاس بين الاثنتين ـ ثم ما تلبث أخت بطلنا

أن تتأثر بها وتنصاع لفطرة الله وقوانينه «و أطرق محمود يفكر بما سمع وقد جللت وجهه الأسمر غلالةٌ من الحيرة الراضية، وغامت عيناه السوداوان في شبه غيبوبةٍ، وبدا في تأمله العميق وكأنه يستشرف عن كثب شخوص القصة وأحداثها، وقد أخذ بعضها برقاب بعض، واستمر الصمت المهيب يغمر أرجاء القاعة حتى قطعه صوت محمود وهو يقول لأخته بمثل الهمس: إن في حديثك لآيات تهز وتروع وتوحي، ولكن، ألست أحق الناس بالاستجابة لها؟ وأكب برأسه على صدرها يتمتم وهو يَشْرَقُ بدمعه: أختاه... «ألم يأنِ للذين آمنوا أن تخشع قلوبهم لذكر الله».. وفي نبراتٍ مؤثرةٍ أجابت: بلى يا أبا سعيد.. لقد آن.. وسترى..». إنها دروسٌ في الدعوة إلى الإسلام يلقيها علينا الكاتب من على منبر قصصه، ليعرض علينا من خلالها أيضاً حلاوة الهدى ومتعة الروحانية الشافة التي ينالها المسلم حينما يعود إلى دينه ويعتصم بحبله.

هذه الروحانية لها طعمها الخاص في الإسلام، لأنها علاقةٌ خاصةٌ بين العبد وخالقه لا تقف عند حدود طرفيها بل تتجاوزها لتغدو علاقة العبد ببقية عباد الله علاقةً فريدةً مميزةً أيضاً، فليس هناك سيدٌ ومسودٌ، ولا كبيرٌ وحقيرٌ، ولا غني وفقيرٌ، ولا أستاذٌ وتلميذٌ تفصلهما فواصل دنيويةٌ متكلفةٌ لا علاقة لها بالاحترام الواجب من التلميذ نحو أستاذه، وقصتا (على أبواب المدينة) و(ثمرات الإيمان) من مجموعة (اللقاء السعيد) تقدمان لنا نموذجين رائعين للعلاقة الروحية في الإسلام بين التلميذ وشيخه، فالشيخ عبدالله في (على أبواب المدينة) اعتاد أن يلقي دروسه على تلامذته في المسجد النبوي الشريف «وفي جوار إحدى الأسطوانات اتخذ مجلسه لإلقاء الدروس على حلقته الخاصة من الطلاب الذين أقبلوا عليه لتثبيت معلوماتهم، وإيضاح ما أشكل عليهم من شروح مشايخهم، فيبادلهم وداً بودّ، ويبذل لهم كل ما يملكه من قدرةٍ على تزويدهم بما ينفعهم من العلم، وقد ألفوا مجلسه حتى ليترددون عليه في غرفته القائمة تحت مستوى الزقاق الذي يحتويها من الباب المجيدي، فلا يسمح لهم بالانصراف حتى يشاطروه ما أعده من طعامٍ وشراب، فيستجيبون لرغبته، وهم يعلمون أن ليس لشيخهم هذا من دخلٍ سوى ما يتناوله من عونٍ هزيلٍ عن طريق الأوقاف، وما يكسبه من عرق جبينه في العمل بخدمة النخيل أثناء

المواسم، ولعلهم من أجل ذلك يأتون بطعامهم بين الحين والآخر ليخلطوه بالحاضر من طعامه، فتزداد بذلك وشائج الألفة بين الجميع...».

هذه الحياة الإسلامية ذات النكهة الواقعية الإنسانية النقية التي تمحو الفوارق الطبقية ـ دون أن تلغي الفوارق المالية والخلقية والعلمية فهي حقيقةٌ لا سبيل إلى إلغائها ـ هذه الحياة تتيح للوشائج الروحيَّة بين بني الإنسان أن تتداخل كما لا يمكن أن يقع في ظل أية عقيدة، والعلاقة الروحية بين المسلم والمسلم، بين المجاهد والمجاهد، بين التلميذ وشيخه، تفوق علاقة النَسَب الدنيوي، وانظر إلى هذه الأسرة الفريدة التي قوامها مسلمان: شيخٌ وتلميذه، وانظر إلى هذه العينة الواحدة من علاقات فرديها المسلمين: «ولعل من الأسباب التي يسرت لعبد الحميد سبيل هذا التحصيل ذلك الهدوء الذي كان يجلل فضاء المسجد الحبيب، بل منطقة قباء كلها، إذ كانت لا تزال في حيز القرى الصغيرة، حتى لا يكاد ينتظم خلف إمامه في أي من الصلوات أكثر من بضعة أفراد، وربما أقيمت صلاة الفجر بالإمام وتلميذه عبد الحميد وحدهما دون ثالث، أما الجمعات فقلما يتم نصاب الجمعة منها على مذهب الشافعي، فيقيمها ظهراً عادياً. وكثيراً ما ينقص النصابَ واحدٌ، فيبعث الإمام بتلميذه المفضل ليبحث عمن يتمه؛ لقد ارتفع الشيخ بنظر عبد الحميد إلى مستوى الأبوة، فهو يبره كأبيه وأمه، ويجد في قربه رَوحاً من السعادة كالذي كان يحسه بجوار والده، ويزيد من تعلقه بالشيخ ذلك السمو الذي يتملاه في حديثه وسلوكه، وبخاصةٍ هذا الزهد الذي يسمو به على حطام الدنيا..».

هذه النماذج الإسلامية، ماذا بقي منها؟ وأين هي الجزر الإسلامية التي يبحث عنها غرقى الإلحاد والكفر في الغرب أو الشرق ليتشبثوا بشواطئها؟ إنها الصدمة يشعر بها كل من يفهم الإسلام من كتابه وسنته ثم يرفع بصره باحثاً عنه في أبنائه، وهيهات هيهات أن يعثر على شيء، إلا في طائفةٍ قليلةٍ معدودةِ الأفراد ما تزال قائمةً بأمر الله لا يضرها من خالفها أو خذلها، هذه الصدمة تصورها قصة محمد المجذوب (الابتسامة المشرقة)، فالجندي البريطاني الراقد مريضاً في مستشفى ألماني ببرلين يقرأ كتاباً في سيرة محمد ﷺ فيرتد إليه بعض حقيقته التي فقدها تحت عجلات الحضارة الغربية بغثيانها وقرفها وملالها، ولكنه

حين يرفع نظره عن الكتاب باحثاً عن أتباع محمدٍ في هذه الأرض ليتلمس من خلالهم حقيقة الإسلام، لا يجد إلا التماثيل المزيفة الجوفاء «ويا لها من صدمةٍ ضعضعت آماله الكبار في مشاهدة تلك النماذج التي تَخيلها لا تزال ماثلةً في دنيا الواقع، فإذا هو بنماذج أخرى لا تزيد على معنى التمثال الذي يحمل صورة العظيم، وما هو إلا حجرٌ في شكل بشر..».

فكيف انتهى المسلمون إلى وادٍ والإسلام إلى وادٍ آخر؟ وهل هي مثاليه الإسلام التي دفعت بهم بعيداً عنه؟ أو صحيحٌ ما يتقوله المنحرفون من أن مثالية الإسلام بعيدةٌ عن الواقع أو الممكن، وأن المسلمين يعجزون، من أجل ذلك، عن التشبث بأهداب دينهم والتقيد بتعاليمه؟

إن مثالية الإسلام هي مثالية الواقع، مهما بدت هذه المثالية غريبةً عن واقعنا الذي أدى انحرافه الشديد عن الفطرة الإنسانية إلى تضخيم الفرق بينه وبين مثالية الإسلام، حتى ليبدو لنا هذا الفرق أحياناً أخطر مما يمكن إزالته أو التقريب بين طرفيه.

ولا بد هنا من أن نفرق بين واقعية القصص الإسلامي وواقعية الأرض، أو لنقل بين واقعية «الحقيقة» وواقعية الانحراف، و«الحقيقة» دائماً فوق «الواقع»، لأن الواقع ليس هو الحقيقة بل صورةٌ طينيةٌ ممسوخةٌ عنها، إنه «الحقيقة» في البدء، ولكن هذه البداية ـ بداية الحقيقة ـ لا تلبث أن تتلوث وتتشوه وهي تقطع طريق الحياة الإنسانية القذر، حتى تنتهي إلى شكلٍ من أشكال «الواقع» الإنساني كما هو كائنٌ لا كما يجب أن يكون.

وهذا الصراع بين الحقيقة العليا والواقع المنحرف ـ على بعد قطبيه ـ ما يلبث أن يتفجر بقوةٍ عجيبةٍ حين يحاول المسلم أن ينتزع رجله من أوحال الأرض ويمد يده إلى حبال السماء، إنه تفجرٌ قوي بقدر البعد بين قطبيه، ولا بد إذن من وقوع شيءٍ غير عادي حتى يتم الاقتراب بين هذين القطبين أو التحامهما؛ هذا هو «أبو مرشد» في قصة محمد المجذوب (الحل الأفضل) شدته أوحال الدنيا إلى الأرض فلا يستطيع التخلص منها دون معونة الآخرين، إن الإسلام حي في قلبه ومشاعره، ولكن شيطان المال يحاول أن يُسكت صوت

الإسلام في صدره، فكيف السبيل إلى إخراس هذا الصوت الشيطاني الماكر القوي؟ إنَّ أبناءه والحبالَ المتينة يربطونه بها هي السبيل إلى الانتصار على شيطان النفس: «وبصوتٍ أجش مرتجفٍ جعل يقول وهو قابضٌ على أسفل لحيتِهِ المصبوغةِ بالحناء: في أي الأيام نحن من رمضان؟ وأجاب مرشد: في السابع عشر. . وأمسك الوالد قليلاً ثم استأنف وقد ازدادت الرعشة في لهجته: حسناً. . فما ينبغي أن نستمر في تأخير الزكاة بعد، وعاد إلى الصمت، وكأنه يركز في نفسه ما يجب أن يقوله، ثم لم يلبث أن واصل الحديث في نبراتٍ مصممة: مرشد، سعيد، تركي. . لقد عجزت عن تنفيذ ما يجب، فعليكم أنتم أن تقوموا به، هذه مفاتيح الصناديق وفيها المال، وكشوف الحسابات، فأخرجوا زكاتها كاملةً، ولكن. . . ولكنكم لن تستطيعوا ذلك حتى تقيدوني، أفهمتم؟ اربطوني بذلك الحبل، واجعلوا وجهي إلى الجدار، وأنفذوا حق الله، ذلك هو الحل الأفضل. . . وتحرك الفتيان للاستجابة وعلى لسان أحدهما قول رسول الله ﷺ: «عَجِبَ ربُّنا تعالى من قومٍ يُقادون إلى الجنة في السلاسل». وانطلقوا يرددون، وهم يلفون الحبل حول أبيهم: صدق رسول الله. . صدق رسول الله.».

* * *

والكاتب يتجاوز لغة الواقع المعيش، اللغة المحكية واللغة المكتوبة، فيما قدمه من قَصَصٍ رصين التعبير، متماسك الديباجة محكَم البناء، رفيع اللفظ، متطاول العبارات، متصل الأجزاء، تجاوزاً قد يبدو لنا لأول وهلةٍ تجاوزاً بالقصص عن أرض الواقع، ولكن لغته القصصية هذه تظل دليلاً على صلاحية الفصحى بمختلف درجاتها للتعبير عن الواقع من غير حاجةٍ إلى العامية أو الضعف أو الابتذال، ومن شأن معايشتنا لهذه اللغة البسيطة للقصص العربي المتداول أن تقوي من شعورنا بالصدمة تجاه لغة محمد المجذوب المترفة، ولكن هذا الشعور سيزايلنا إذا تخلصنا من تأثير «العادة» أو «المعايشة» وارتفعنا إلى ما يجب أن يكون بدلاً مما هو كائن؛ صحيحٌ أن المؤلف كان يستطيع أن يتجنب كثيراً من المقاطع التحليلية الطويلة التي كانت تبطّىء أحياناً من حركة الأحداث في قصصه ـ كما فعل في بداية قصة (بين مشهدين) مثلاً ـ وكذلك اللهجة

الخطابية المنبرية العالية التي يعلق بها أحياناً على أحداث قصصه، أو تَدَخله بنفسه في تلك الأحداث، ومع ذلك فإن هذا كله ـ في نظرنا ـ قد لا يخالف إلا قليلاً قواعد القصة الإسلامية كما نتطلع إليها، أي القصة أو «الواقعة» القرآنية، مع مخالفتها الشديدة والواضحة لقواعد القصة الفنية الغربية، وقد تكون «الواقعة» فنا آخر مختلفاً تماماً عن فن القصة الغربية، ولكنه «فن» على أية حال نابعٌ من أعماق التراث الإسلامي ومنبعه الثر الأول هو القرآن الكريم.

* * *

وفي قصة (بين حمامتين) نجح محمد المجذوب نجاحاً واضحاً في استخدام الرمز استخداماً مزدوجاً طريفاً قل أن نجد مثيله في أدبنا الحديث، فقد رمز بالطير إلى الإنسان المتعبد الذي لا يعمل، مع إرادته للرمز بحقيقته الحيوانية أيضاً، ومعالجته لمشكلة تكاثر الحمام في الحرم المكي والحرم النبوي، دون طائلٍ من وراء ذلك، إلا ما يجره وجود هذه الطيور على المسجدين العظيمين من أذىً قد يخدش نظافتهما أو طهارتهما، وهكذا يختلط عنده الرمز بالحقيقة: رمز الحيوان الكسول الذي يمارس حياته الحيوانية العادية في أعظم بيوت الله، وحقيقة المؤمن الناسك المنقطع إلى العبادة دون العمل.

وإلى جانب الرمز وفق الكاتب إلى ابتداع صورٍ فنيةٍ جديدةٍ غنية الأطراف، دون أن تستطيع حبال البلاغة التقليدية أن تحد من حركة خياله وتعدد اتجاهات هذه الحركة، كما نرى في مثل هذه الصور (وتتفتق أوراقٌ من حافظتها عن أشتاتٍ من الذكريات ـ فإذا حان موعد غفوة الأرض كان عليه أن يتحول إلى رعاية الأشجار ـ منارةٌ أنيقةٌ ارتفع من وسطها شكل هلالٍ نحاسي كأنه فـم مؤذنٍ ـ فلا منظور سوى هذا البرق ينطلق كأفاعٍ بيضاء تتواثب هناك وهنالك ـ وتابعت السيارة الهرمة اندفاعها المتعب، وهي ترسل أنينها المرتفع ممزوجاً بالمفرقعات الصادرة عن مصرف الدخان، كأنها طلقات بندقيةٍ شائخة. . .).

* * *

قد يكون لنقاد القصة الآخذين بمقومات القصة الغربية مآخذهم الكثيرة

على مجموعة محمد المجذوب (اللقاء السعيد) ولكنها في ظل تعريفنا للقصة أو «الواقعة» الإسلامية تبحث بجديةٍ وصدقٍ عما يجب أن يكون، وتسهم مع قصص كبار الكتاب الإسلاميين الآخرين، وعلى رأسهم الدكتور نجيب الكيلاني وعبد الحميد جودت السحار وعلي أحمد باكثير وعبد الودود يوسف وإبراهيم عاصي ومحمود مفلح وغيرهم، في بناء المقاييس التي نسعى إليها في سبيل قصةٍ إسلامية فنيةٍ متفوقة، لها شخصيتها المميزة، ومقوماتها المستندة إلى الحقيقة الإسلامية أكثر منها إلى الواقع الإسلامي، الحقيقة التي ترتفع فوق الأرض من غير أن تقطع صلتها بها أو تتجاوزها إلى عوالم الوهم والأحلام.

الفَصْل الثَالِث

أدَبُ الرّافِعيّ

العقل والفنّ والإسلام

ولد مصطفى صادق الرافعي في غير العصر الذي كان من الممكن أن يتقبله أو يقتدي أبناؤه به، ولو أردنا أن ننميَه لعصرٍ من العصور الأدبية ـ مع احترازنا على مبدأ تقسيم الأدب إلى عصور ـ لأعجزنا ذلك، فكيف لنا أن نجد عصراً يجمع القديم القديم والحديث الحديث معاً، وكيف لنا أن نجد مدرسةً أو مذهباً أدبياً يمكن أن يجمع هذا الجمع أيضاً؟ إن حاجزاً أو حائلاً ما لم يقف دونه وفحولَ الكتابة في أدبنا القديم، ولربما أخذ مكانه بين الأوائل من أصحاب القلم الفني في أدبنا العربي عامةً، كما يأخذه بين الأوائل ممن حقق في أدبنا الحديث تجديداً في طرائق التفكير والتصوير والتعبير لم يصل إليه الآخرون، فهو أوّلٌ بين الأقدمين أوّلٌ بين المحدثين، فأنى لنا أن نضعه في المكان أو الزمان الجديرين به ضمن أعلام آدابنا؟

إن الزعم بأولية الرافعي، وبإمساكه بطرفي المعادلة بين القديم والحديث، يحتاج منا، قبل أن نخوض في إبداعه الأدبي، إلى تعريفٍ لكل من التقليد والأصالة والحداثة والمعاصرة، والتفريق بين هذه المصطلحات التي تتداخل حدودها كثيراً عند الدارسين، فيقع الخلط بين التقليد والأصالة، والأصالة والحداثة، والحداثة والمعاصرة، كما يقع خلطٌ آخر بين القاعدة والعادة، وبين التطوير والتغيير، والخلط الثاني من أهم مسوغات وجود الخلط الأول.

وبدايةً نحد كلا من المعاصرة والحداثة، فليس كل معاصرٍ حديثاً والعكس صحيح، إن حد المعاصرة زمني وحد الحداثة فني، ونحن لا نقيم

للزمن اعتباراً حين نبحث عن الجدة، فالوعاء الزمني الواحد يتسع للجديد وللقديم معاً، فنجد المقلد والمجدد يتعايشان في الجيل الواحد، فالأول مجرد معاصرٍ فتح عينيه على الحياة ليجد أنه ينتمي إلى هذا العصر، والثاني هو الذي يحقق، بتفوقه وإرادته في التغيير، الحداثة الفنية التي لم يحققها تعاقب السنين، وإنما حققها تمثل الموهوبين لحقيقة هذا التعاقب، وانصهارهم فيها، ثم تعبيرهم عنها بصدقٍ وأصالةٍ مبدعين.

وبَدَهي أن يكرس هذا التعاقب حقائق فنيةً، قد تبدأ في صورة اقتراحٍ عملي صاغه شاعرٌ أو أديبٌ أو فنانٌ فيما يبدعه من فن، ثم ما تلبث أن تنقلب إلى قواعد تتبلور من خلالها حقيقة الفن، فيأخذ بعد ذلك اسمه الذي يعرف به، ثم ما يزال التعاقب يضيف إلى هذه القواعد جديداً يوماً بعد يوم، ولكن هذا الجديد لن يكون قادراً، بعد أن تبلور الفن وعُرف باسمٍ محددٍ له، على أن يتسرب إلى القواعد ليكون له مكان بينها، بحيث يكون بنفسه قواعد جديدة، وكل ما يستطيعه هو أن يصل إلى درجة «العرف» وهو دون القاعدة رسوخاً وثباتاً، فيغدو الفن قائماً على «قواعد» لا يمكن تغييرها، وعلى «أعرافٍ» يمكن أن تتغير، وأن يضاف إليها كل يوم جديدٌ.

فإذا ما تجرأ التغيير وتطاول على القاعدة، فاستبدل بها قاعدةً جديدةً، تحول الفن عن اسمه، وغدا فناً جديداً لا علاقة له بالأول، ولا يستحق من ثم أن يحمل اسمه نفسه، ومن حق الفنان تجاه القاعدة أن يطور فيها فحسب، أو أن يضيف إليها، أو أن يحيي مواتها مما غفل عنه الفنانون الآخرون، أو أن يمارسها في سياقٍ جديدٍ وظروفٍ مختلفة، نشعر معها وكأن القاعدة لم تعد هي القاعدة القديمة نفسها؛ إن إلغاء القاعدة القديمة داخل الفن نفسه هو إلغاءٌ لهذا الفن.

أما «الأعراف» فالوظيفة الطبيعية لكل فنان أن يبدعها، وأن يضيف إلى الفن منها، وأن يغير قديمها ليستبدل به الجديد الذي أبدعه، أما كيف يغدو هذا الجديد عرفاً وهو وليد اللحظة أو العصر الراهن، فهذا يتعلق بمدى تملك الشاعر لزمام فنه، بحيث يكون قادراً على إعطاء إبداعه مخايل الاستمرار منذ ولادة هذا الإبداع، فليس كل جديدٍ قادراً على الاستمرار، ولا سيما إذا فقد

هذا الجديد علاقته بالجذور من ناحية، وبالواقع من ناحيةٍ ثانية، أي إذا فقد أصالته التي تمنحه ـ على جدته ـ شروط الاستمرار والتحول مع الزمن إلى عرف.

والانطلاق من الجذور لا يعني التقليد، والانطلاق من الواقع لا يعني الذوبان في الواقع، بل الانطلاق منه، وتجاوزه، ومحاولة تغييره والتغلب على تياراته السلبية، فالتأثير «الفاعل» للفن في الواقع لا يمكن أن يتحقق عن طريق موازاته لهذا الواقع وتمثيله له، بل عن طريق الاشتباك معه والتقاطع مع اتجاهاته، إن الموازاة ستقتل فاعلية الفن وتأثيره في الطرف الآخر«الموازي» أما التقاطع فهو الذي يجعله قادراً على التغيير، وتحريك ما يتقاطع معه من مقومات الواقع؛ إن الإبداع والتفوق لا يتحققان في أن ينسج الإنسان على منوال عصره فيكون صورة عن الداء، بل أن يكون صورةً معكوسةً أو مناقضةً له؛ ليست المهارة في أن نسبح باتجاه التيار، بل في أن نسبح بالاتجاه المعاكس لنصل إلى الأرض التي نختارها نحن لا التيار[1]، وهذه الحقيقة وحدها تجنبنا السقوط في التقليد والسير على خطى الماضي دون أدنى محاولةٍ لتطويره، وتبعدنا عن خطر الذوبان في الواقع وإلغاء دورنا الفاعل فيه.

فالحداثة من هذا المنظار هي انطلاق المبدع من الواقع وتجاوزه له لوضع قواعد جديدةٍ لا تلغي القديمة بل تضيف إليها، أو لتطوير تلك القواعد القديمة ـ ولا نقول تغييرها ـ أو لتغيير الأعراف القديمة تغييراً لا يمس القاعدة.

ومن الواضح في هذا التعريف أن المبدع إذ يتجاوز الواقع لا بد أن يكون مرتبطاً بالماضي، لأن الواقع ليس هو اللحظة الراهنة منفصلةً عن ذلك الماضي، بل هو كلاهما معاً: الواقع هو الحاضر مرتبطاً بالماضي، وكل لحظةٍ زمنيةٍ لا يمكن أن تنفصل عن اللحظة التي سبقتها، ولو قبلنا بمبدأ الفصل بين اللحظات التي يتكون منها الزمن لكان هذا يعني وجود زمنٍ مستقل بين اللحظة وسابقتها أو تاليتها، وهذا علمياً مثيرٌ للسخرية، وإذن فقولنا إن الحاضر منفصلٌ عن الماضي قولٌ يدعو إلى مثل تلك السخرية.

(١) أحمد بسام ساعي. حركة الشعر الحديث، ص ١٥٥. دمشق ١٩٧٨ م.

وهنا نقف أمام مفترقٍ يجدر بنا أن نتبصر الطريق قبل أن نتجاوزه، وهو التمييز بين الحداثة والأصالة، فكيف نقيم الجسر بينهما؟ وإذا أدركنا معنى الحداثة فما تكون الأصالة، وهل هي اكتفاءٌ بالنظر إلى الماضي والتشبث به واتباع طرائقه دون أدنى تغيير؟

إن الأصالة هنا لا تنفصل عن الحداثة، لأننا لا نقول «التقليد» بل «الأصالة» وربما أخذ التقليد أشكالاً عديدةً مزيفةً، كثيراً ما تظهر لنا في مظهر التجديد، فتقليدنا للغرب مثلاً ليس أكثر من تقليد، والفارق بينه وبين تقليدنا للقدماء فارقٌ شكلي، ففي كلا التقليدين فاصلٌ يفصل المقلد عن المقلد، وهو في الأول مكاني أو جغرافي، وفي الثاني زماني أو تاريخي، ولا تقل المسافة الزمانية هنا أو تزيد عن المسافة المكانية هناك، وكلتا المسافتين لها التأثير السلبي نفسه على المقلد ـ بكسر اللام ـ حين يتجاهل أنها ليست في حقيقتها إلا «مسافةً» مهما تبرجت له أو خادعته بوسائل إغرائها؛ أما الأصالة فهي مرتبطةٌ بالحداثة من خلال ارتباط الحداثة بالواقع، الذي يرتبط هو بدوره بالماضي، من غير أن يعني ارتباطه هذا ذوبانه فيه، بل هو في حقيقته تمثلٌ للجذور القديمة التي آتت هذا الواقع، واستيعابٌ لها استيعاباً «نَسغياً» نبني عليه جديدنا الذي نسعى إليه، ويتحقق هذا الجديد عن طريق تطوير القاعدة وتغيير العرف كما أسلفنا. فالقاعدة والعرف هنا يمثلان القديم، وعندما نقف عندهما فلا نتجاوزهما نسقط دون الأصالة ونقع في التقليد؛ أما التطوير والتغيير فيمثلان الحداثة، وعندما يرتبطان بالقاعدة والعرف ـ من غير أن نخلط بين العلاقات هنا، إذ لا بد أن نخص التطوير بالقاعدة والتغيير بالعرف ـ فإنهما يعبران بالتأكيد عن حقيقة الأصالة؛ وإذن فالأصالة على ضوء هذا التوضيح هي الحداثة الحقيقية، أي هي البناء الذي يقوم على جناحين: الماضي المتصل بالحاضر والحاضر المتمثل بالواقع.

ونحن مدفوعون هنا للتمييز بين الفن الخالد والفن الحديث، أو بين الخلود والحداثة، إن كثيراً أو قليلاً من الفنون الأدبية يخلُد على مر العصور من غير أن يكون قادراً على تجاوز العصور كلها، لأنه لا يملك القدرة عل التكيف مع متغيراتها، فما يلبث أن ينتهي عند العصر الذي يتحدى وجوده من خلال تناقض واقعه مع المقومات الأساسية لهذا الفن، فالمقومات الأسطورية للملحمة

مثلاً أوقفت استمرارها بانتهاء عصر الأساطير، وكل الأدباء الذين حاولوا أن يضيفوا إلى الفن الملحمي جديداً من بَعد عجزوا عن إبداع نماذج قادرةٍ على أن تكون استمراراً حقيقياً للنماذج الأولى، وعلى مستوى تلك النماذج فنيةً وإبداعاً، وذلك لأنهم لم يستطيعوا أن يوفقوا بين المقومات الأساسية لها وما يفرضه الواقع الجديد من التخلي عن هذه المقومات، وهذا التخلي وحده كاف لوضع حد لاستمرارها، وإن استمرت النماذج القديمة منها خالدةً في نفوس الأجيال، على أنها تمثل الملامح الفنية لجيلٍ متقدمٍ غابر، لا على أنها يمكن أن تمثل أيضاً واقع الأجيال الجديدة؛ إن خلودها في صدق تعبيرها عن الجيل الذي تمثله وارتباطها به ارتباطاً عضوياً، وخلود هذه النماذج لا يعطيها صفة الحداثة، وإنْ تقبلها المحدثون وتذوقوها، فتقبلهم لها مرتبطٌ بملاحقتهم لعصرها ملاحقةً فكريةً وفنيةً وتاريخيةً، وتمثلهم لذلك العصر بشكل يستطيعون معه تمثل ما أبدعه من فن أيضاً، إنهم يتذوقون هذه النماذج الخالدة إذن عن طريق التاريخ أو الذاكرة وليس عن طريق الواقع، إن التاريخ هو الذي يربطنا بالنماذج الغابرة الخالدة، بينما يقوم الواقع بهذه المهمة تجاه النماذج المعاصرة التي نجحت في أن تكون حديثة أيضاً.

* * *

هذه الحدود تمنحنا قاعدة ننطلق منها لدراسة فن الرافعي وتحديد موقعه في حركة الفن الأدبي لهذا القرن، ونتوصل منها إلى مقياس نسبر به غوره، ونتحقق من طبيعة التجديد عنده، ومدى نجاحه في تحقيق التوازن بين طرفي المعادلة: الجذور والواقع، الماضي والحاضر.

وانطلاقتنا هذه يمكن أن تبدأ من أدب الرافعي عامة، فنمسح الظواهر الفنية التي نسعى إلى اكتشافها فيه، وهو نهجٌ يتيح الفرصة لأهواء الدارس كي تتغلب على موضوعيته، فيعمد، ربما عن غير قصدٍ، إلى اختيار الشواهد التي تذهب مذهبه وتؤيد مطلبه، ونبذِ الشواهد التي تقف دون ما يريد، فأدب الرافعي واسعٌ، وفرص الاختيار منه واسعة كذلك، ويكفي هذا إغراءً للباحث، ولنا ـ في نهجٍ آخر ـ أن نبدأ من النص، النص المفرد، وهو

لا يستطيع أن ينبىء بصدقٍ كاملٍ عن حقيقة فن الرافعي، كما تفعل الدراسة الشاملة لأدبه، ولكنه يجنبنا المنزلق الخطير للنهج السابق، فلا تستطيع أهواؤنا أن تمارس سلطتها على النص المفرد، بالقدر نفسه الذي تمارسه على النصوص مجتمعةً، لأن فرص اختيارها أمام النص الواحد أقل بكثيرٍ منها هناك.

ولكننا نستطيع أن نفيد من النهجين معاً، فنطرح من إيجابية الأول على الثاني، ومن إيجابية الثاني على الأول، ونضرب سلبية أحدهما بسلبية الآخر، فننطلق بدايةً من النص المفرد، ولكن من غير أن نغفل عن الإلمام التام بمقومات الأدب الرافعي كما تظهر لنا من مجموع نتاجه، ويكون عملنا بهذا محاولةً لتحقيق اللقاء بين المقومات كما تظهر في النص الواحد، وبينها كما عرفناها في مجموع أدبه، فلا نسمح لأنفسنا بهذا لأن تستسلم لإغـراء الاختيار غـير الموضوعي من النصوص مجتمعةً من ناحية، ولا نسقط في محدودية النص الواحد القاصر عن أن يكون قادراً بنفسه على تمثيل مقومات أدب الرجل كله، من ناحيةٍ أخرى.

وعلى هذا سيكون منطلقنا في هذه الدراسة النص الواحد، ولكن في إطار النصوص الأخرى مجتمعةً، ولتكن انطلاقتنا الآن من «أيها القمر» النص الذي يفتتح به أحد كتبه الوجدانية المعدودة «حديث القمر»، وسنثبت هنا بضع فقرات منه تقتضي الدراسة إثباتَها، لأن توقفنا سيكون عندها غالباً، من غير أن نغفل عن السياق وعن الفقرات التي تتخللها في أصل النص، وقد جاء اختيارنا لهذه الفقرات مراعياً وحدة النص العامة، والبناء الأساسي لمحوره، هذا البناء الذي سيكون له أهميته الكبيرة في دراستنا كما سيتبين.

* * *

«أيها القمر». . .

١ ـ الآن وقد أظلم الليل، وبدأت النجوم تنضح وجه الطبيعة التي أعيتْ من طول ما انبعث في النهار، برُشاشٍ من النور الندي يتحدر قطراتٍ دقيقةً منتشرةً كأنها أنفاسٌ تتثاءب بها الأمواجُ المستيقظة في بحر النسيان الذي تجري فيه السفنُ الكبيرةُ من قلوبِ عشاقٍ مهجورين برحت بهم الآلام،

والزوارقُ الصغيرة من قلوب أطفالٍ مساكين تنتزعها منهم الأحلام، تلك تحمل إلى الغيب تعباً وترحاً، وهذه لعباً وفرحاً، والغيبُ كسجل أسماء الموتى، تختلف فيه الألقابُ، وتتباين الأحسابُ والأنساب، وتتنافر معاني الشيب من معاني الشباب، وهو يَعجب من الذين يسمونه بغير اسمه، ولا يعلمون أنه كتابٌ في تاريخ عصرٍ من عصور التراب.

٢ ـ الآن وقد بدأت الطبيعةُ تتنهد كأنها تنفثُ بعض أكدارِها، أو هي تُملي في الكتاب الأسود أخبارَ نهارِها، وبدأ قلبي يتنفس معها كأنه ليس منها قطعة صغرى، بل طبيعةٌ أخرى، ولله ما أكبر قلباً يسعُ الحب من قُبلة اللقاء إلى ذكراها، ومن حياة الصبي الأولى إلى ما يكون من الجنة أو النار في أخراها، إن هذا لهو القلبُ الذي ترى فيه الطبيعةُ كتابَ دِينِها المقدس، فإذا لحق العاشق الذي يحمله بربه تناولته وهي جاثيةٌ كأنها في صلاة الحزن، ثم قلبته متلهفةً، ثم قبلته متخشعةً، ثم أودعته في مكتبة الأبد، لأنه تاريخ قلبٍ آخر، بل جزءٍ من الموسوعات الكبرى التي يدون فيها الدهر تاريخ النفس الإنسانية على ترتيب بعينه تعلم الناس منه أن يبدأوا لغاتهم جميعاً بحرف الألف، لا لأنه من أقصى الحلق، بل لأنه من أقصى القلب، بل لأنه من أقصى التاريخ، بل لأنه أول اسمِ (آدمَ) ذلك العلمِ الأولِ في تاريخ الحب.

٣ ـ والآن وقد رقت صفحةُ السماء رقةَ المنديل، أبلَتْه قُبَلُ العاشقين في بَعادٍ طويل، أو هجرٍ غير جميل، وتلألأت النجومَ كالابتسامِ الحائرِ على شفتيَ الحسناءِ البخيلة حيرةَ القطرة من الندى إذ تلمعُ في نور الضحى بين ورقتين من الورد، وأقبل الفضاءُ يُشرق من أحدِ جوانبه كالقلبِ الحزينِ حين ينبع فيه الأملُ، ومرت النسماتُ بليلةً كأنها قطعُ رقيقةٌ تناثرتْ في الهواء من غمامةٍ ممزقة، وأقبلت كل نفسٍ شجيةٍ ترسل آمالها إلى نفسٍ أخرى، كأن الآمال بينهما أحلامُ اليقظة، ونظر الحزينُ في نَفْسه، والعاشقُ في قلبه، ونام قومٌ قد خَلَتْ جُنوبُهم فليس لهم نفوسٌ ولا قلوب، ولبس الكونُ تاجَه العظيم فأشرقَ عليه القمر.

٤ ـ والآن وقد طلعت أيها القمر لتملأ الدنيا أحلاماً وتشرف على الأرض

كأنك رَوحُ النهار الميتِ ما ينفك يتلمس جوانبَ السماء حتى يجدَ منها منفذاً فيغيب، فهلم أبثك نجواي أيها الرَوحُ المعذب، وأطرحْ من أشعتك على قلبي، لعلي أتبين منبعَ الدمعةِ التي فيه فأنزفها، إنَّ رُوحي لا تزال في مذهب الحس كأنها تجهشُ للبكاء ما دامت هذه الدمعةُ فيه تجيشُ وتبتدر، ولكنْ إذا أنا سفحتُها وتعلّقت بأشعتك الطويلةِ المسترسلة كأنها معنى غزلي يحمله النظر الفاتر، فلا تُلقِها على الأرض أيها القمر، فإن الأرض لا تقدس البكاء، وكل دموع الناس لا تبل ظمأ النسيان ولو انحدرت كالسيل يدفع بعضه بعضاً.

٥ ـ أرأيت أيها القمر هذا النهر الصافي الذي يجري كأنه دموعُ السحر في أجفان هاروتَ وماروت، ويطرد بجملته كأنه قطعةٌ من السماء هاربةٌ في الأرض، وهل تبصر في شاطئه تلك الشجرة الناضرة الممتلئة بالأوراق كأنها مكتبةٌ يتصفحها الهواء؟ هذه هي مثالُ الفلسفة الطبيعية، فكل حكيمٍ لا ينبت على شاطىء الدموع الشريفة فهو فيلسوفٌ جاف كأنه مصنوعٌ من جلود الكتب، وما دمعتي إلا النهر الذي نَبَتُّ في شاطئه، وهي أطهرُ شيءٍ وأصفاه، لأنها مخلوقةٌ من ثلاثة عناصرَ تقابل العناصر السماوية، من الحب الذي يقابل عنصرَ النار، ومن اللين الذي يقابل عنصر الهواء، ومن البكاء الذي يقابل عنصرَ الماء.

٦ ـ وما زِلتُ حائراً في أمر مشتبه لا أصيب الوجهَ فيه، فلا أدري إذا كانت هذه الدموعُ المتساقطةُ تَنْقُصُ منن بناء الحياة لينهد، أو هي تضاف إليه ليشتد. . فإني أرى أقواماً يَحْيون بالدموع وآخرين يموتون بها، ولعل عين الإنسان مُلئت بالدموع من أصلِ الفطرة لتكون منها خنادقُ مستفيضةٌ حولَ الروح فلا يقتحمها الفكرُ ولا يرى أبداً إلا ظاهرهَا، ولولا ذلك ما بقيت الروحُ من أمرِ الله.

٧ ـ مالي ولكَ أيها القمر، لا أحب أن أُفيضَ عليك دمعتي، فقد ترى فيها أشعةً كثيرةً من ألوان الأسرار المختلفة، بل أنا أراها في قلبي وقد اشتمل بها الخيال الحزين، خيال هذا الأمل الذي يسميه الناس الحب وتسميه الطبيعة «الحياة المعذبة» لأن الناس قد مضوا على أن لا يعرفوا الحقيقة إلا

بأوصافها ولا يعرفوا من أوصافها إلا ما يتعرف إليهم من ظاهرها الجميل، أما باطنُ الحقيقة الذي يحتوي السر المحزنَ فهذا يعرفه من يفهمُ لغةَ الطبيعة، وما لغتُها إلا أفعالُها.

٨ ـ وأنتَ إذا أردتَ أن تدرس علم البلاغة من هذه اللغة الطبيعية فادرس المصائب والآلام والأحزان، إنها هي أقانيم البلاغة الثلاثة: المعاني ـ البيان ـ البديع، وإنك إذا درستها وتدبرت شواهدها الصحيحة التي لم يصنعها رواتها ولم يجيئوا فيها بمنكر القول وزوره، أصبحت أفصحَ من ينطق عنها في هـؤلاء البُكم الذين يقرأ أحدُهم صفحةَ الزهر بعينين في أنفه، ولا يستحي الغبي أن يقول لك إن في الزهرة معنىً جميلاً كأن في أنفه عقلاً من العقول العشرة.

٩ ـ فمن أحب ورأى حبيبته من فرط إجلاله إياها كأنها خيالُ مَلَكٍ يتمثل له في حلمٍ من أحلام الجنة، ورأى في عينيها صفاءَ الشريعة السماوية، وفي خديها توقدَ الفكر الإلهي العظيم، وعلى شفتيها احمرارَ الشفقِ الذي يُخَيِّلُ للعاشق دائماً أن شمسَ رُوحِهِ تكاد تُمسي، ورآها في جملةِ الجمال تمثالَ الفن الإلهي الخالد الذي يُدرس بالفكر والتأمل لا بالحس والتلمس، فأطاعها كأنها إرادته، واستند إليها كأنها قوته، وعاش بها كأنها روحه، فذلك هو الذي يشعر بحقيقة الحب، ويفهم معناه السماوي، وهو الذي يقول لك صادقاً مصدوقاً إن كل لفظةٍ من لغة الطبيعة في تفسير معنى الحب كأنها صلصلةُ المَلَك الذي يفجأ الأنبياءَ بالوحي في أول العهد بالرسالة.

١٠ ـ بلى ولقد يخيل إليَ أيها القمر حين أكتب عمن أهواها أنك لفظٌ في ألفاظ تطلعُ من المداد، فإذا قلتُ «وجهُها» فهل تظن هذا اللفظَ الذي هو جملةُ الجمال إلا قمراً في الكلام؟ وإذا قلتُ: «ابتسامُها» فهل ترى هذه الحروف التي تتنفس على القلب إلا أشعةَ الفجر الندي؟ وإذا قلتُ «هي» فهل ترى إلا «ضمير» الطبيعة التي تأخذ عليها الإنسانيةُ دينَها؟

آه لو تعلمُ أيها القمر من «هي»؟.

* * *

عُرف عن الرافعي أنه كاتب مقالٍ بالدرجة الأولى، ومع هذا فنحن أمام نص يصعب أن ندرجه في فن المقالة، فالمقالةُ فكرية كانت أو سياسيةً أو أدبيةً أو علميةً، تتجاوز عادةً هذا الهيكل البسيط الذي بنى عليه الرافعي نصه، وتتجاوز هذه اللغة الحالمة، والخيال الجامح، والفكر الرومانسي المثالي، فإن قلنا إنه «مناجاةٌ» ذهبنا إلى ما لم يدخل حتى الآن في باب الفنون الأدبية، فليست المناجات فناً أدبياً، بل أسلوبٌ في التعبير يمكن أن تتخذه الفنون الأدبية على اختلافها دون أن ينحرف هذا بشخصيتها، وإذن لن نجد ما ندرج تحته هذا النص إلا فن الخاطرة، وهي عادةً محدودة الحجم ضيقة الفكرة، لأنها تضعنا أمام علاقةٍ أو معادلةٍ أو مشكلةٍ فكريةٍ، قد تكون عميقةً، ولكنها تكتفي بمسها مساً سريعاً ورقيقاً، مستخدمةً في ذلك اللغةَ الرشيقة والخيال الشعري المركز، وتُفرع الفكرة الأساسية تفريعاً حذراً حتى لا تتحول إلى مقالة، وهذه الأخيرة لا تكتفي بالوقوف عند الحدود القريبة من الفكرة الأساسية أو المحور الذي بنيت عليه، بل تفرع هذا المحور وتفصله بأفكار تكاد تكون أساسيةً هي أيضاً، مما يؤدي بالمحور الأصلي إلى التوسع والتضخم نتيجةً لتراكم هذه الأفكار الأساسية الطارئة عليه؛ أما الخاطرة فالحدود فيها أمام الكاتب ضيقةٌ، ولا ينبغي له أن يدفع إلى الساحة بأفكارٍ أساسيةٍ قد تنافس المحور الأصلي أو توسعه وتضخمه على الأقل، ومن هذا المنطلق نقول: إن خاطرة الرافعي هذه، رغم اتساعها وتجاوزها لحجمها المعروف، يظل المحور الأساسي فيها هو تفسير علاقة الحبّ بالحياة، ونلاحظ تغلب فكرة الألم على هذا التفسير من خلال تفريع الكاتب للمحور الأساسي، والألم هنا ليس ألم الحب وحده، بل ألم الحياة التي تبدع ما تبدعه من خلال هذا الألم.

وإذا كان لنا أن نتهاون في أمر التحديد القاسي لأطر الفن الأدبي الواحد فبإمكاننا أن نذهب إلى أن الرافعي داخَلَ هنا بين فني المقالة والخاطرة، مثلما كان يداخل في كتاباته بين فني المقالة والرسالة حيناً، وبين فني المقالة والقصة حيناً آخر، والحقيقة أن الرافعي كان ابن عصره في هذه الناحية، إذ حاول نفرٌ من الكتاب في ذلك الوقت مثل هذه المحاولات في المداخلة بين الفنون، كالزيات والمازني وأحمد أمين، وهي مداخلةٌ منطقيةٌ كانت التقاليد الكلاسية،

بل الرومانسية أحياناً، ترفض مثلها، وتحرص على الشخصية المدرسية لكل فن، وتزاوج الفنون بعضِها ببعضٍ يؤدي إلى نتائج مخصبةٍ تستطيع أن تضع بين أيدينا فنوناً جديدةً أكثر مرونة، ومن ثم أكثر اتصالاً بالحياة المعاصرة وقدرةً على التعبير عنها، شرط أن يراعي هذا التزاوج شروط الأجناس، فلا تزاوج بين فنين ينتميان لجنسين مختلفين من الفنون بحيث يمكن أن يفقد أحدهما شخصيته أو هويته أمام الآخر، كما يحصل لو أردنا المزاوجة بين الشعر والنثر، وهي مزاوجة غير طبيعية وشاذةٌ ولا يمكن أن تكون مخصبة.

ولا نشك في أن الرافعي لو حرص على المقالة كما رسمها مشرعوها بمقوماتها الأساسية، ولو حرص على القصة وعلى الخاطرة وعلى الرسالة الحرص نفسه، لكان أقل إثارةً وتأثيراً في نفوس متذوقيه، لأن خروجه على تلك الحدود المرسومة بين هذه الفنون يمنحه مرونةً تمكنه من استيعاب ذوق العصر، والتعبير عن هذا الذوق تعبيـراً أخاذاً يتسم بالجدة، وعلى الرغم من أن الاتجاه إلى هذا التداخل بين الفنون كان واضحاً لدى الجيل الأدبي للرافعي فإنه لم يكن بمثل وضوحه عند هذا الأديب، حتى ليكاد يُعرف هذا التداخل به، ويكون الرافعي رأس مدرسته، رغم أنه ليس كذلك في الحساب الزمني، فكأنما غلب التلميذُ الأساتذة على المدرسة، فعُرفت به ولم تعرف بهم.

ونفرق هنا بين التداخل الأصيل وبين ما يجري الآن على ساحة الأدب والشعر خاصةً، من ادعاءاتٍ ينميها أصحابها إلى التداخل، كفعل أصحاب القصيدة الحديثة، الذين خلطوا بين النظام الخليلي والأنظمة العروضية الحـديثة من ناحية، والنثر بفنونه المختلفـة من ناحيةٍ أخرى، ثم لم يكتفوا بهذا، بل ادعوا أنها تلغي كل ما سبقها من شعر، أي لم يعترفوا بأنهم يضيفون إلى الفنون القولية فناً جديداً ـ إن كانوا قد فعلوا ذلك حقاً ـ بل أصروا على أنه الفن الذي لا شيء قبله، وربما لا شيء بعده.

* * *

استطاع الرافعي إذن أن يفرض علينا فرضاً منطقياً مقبولاً هذا الوضع الجديد للمقومات الفنية للخاطرة، وأن يقنعنا بإمكان الربط بين ماضي تلك

المقومات وما يمكن أن يتبعه حاضراً من مقوماتٍ جديدةٍ تضيف إلى القديمة وتطورها بما لا يمس شخصية الفن، ولم يكن اقتناعنا بهذا مستنداً إلى مجرد التأثر العام بخاطرته، بل لنا أن نستند فيه إلى أصولٍ علميةٍ لا يعفينا منها النقد الموضوعي، وإذا أردنا أن نتلمس طبيعة هذه الأصول فجديرٌ بنا أن نبحث عنها في البناء العام للنص، فإن كان هذا البناء متماسكاً تماسكاً منطقياً وفنياً صحت لدينا تلك المقومات، وصح قبولنا لوضعها الجديد في فن الخاطرة، وإلا كانت مجرد دعاوات هشةٍ لا تستطيع الثبات أمام التحقق العلمي بوصفها مقوماتٍ حقيقية لفن جديرٍ باسمه.

لقد بدأ الرافعي خاطرته بنداءٍ للقمر (أيها القمر) ثم أتبع هذا النداءَ مناجاةً يرفعها إليه محاولاً أن يقيم جسوراً بينهما، ونراه وهو يُسقط عواطفه على القمر، أو بالأحرى على الطبيعة التي تحتضنه، فينطق بمشاعره من خلالها، ويظل يحادثها وهو يقف على الضفة الأخرى التي تقابل ضفتها، أي يظل يشعرنا أنه في جانب من الحوار وأنها في الجانب الآخر، وإذن فهو والقمر ما يزالان حتى بداية الفقرة الرابعة طرفين منفصلين، ولكنه بعد هذه البداية يصل بنا إلى ذروة الالتحام مع القمر، رمز الطبيعة من حوله، فيتحقق التواصل بينهما كما لم يتحقق من قبل (فهلم أبثك نجواي أيها الرَوحُ المعذب وأطرَحْ من أشعتِك على قلبي)، وهذا التداخل الذي وقع بين الطرفين تجاوز كل لقاءٍ سابقٍ بينهما في الفقرات الثلاث، وهو لذلك يمثل الذروة الفكرية والعاطفية التي سيلتقي عندها خطا الطرفين الرئيسين في الخاطرة: الكاتب والطبيعة، ويبدأ الانحدار من تلك الذروة بعد ذلك في الفقرة السادسة حين نراه يتجاهل الحديث فيها عن القمر، وقد ضمن مثل هذا الحديث كل الفقر السابقة، ويلي هذا التجاهل ذكرٌ صريحٌ للقمر في مطلع الفقرة السابعة، ولكنه ذكرٌ أتى ليعلن الانفصال بين الشاعر والقمر (مالي ولك أيها القمر) ثم يفاجئنا في الفقرة الثامنة بالتوجه إلينا نحن دون قمره، الذي يحافظ على تجاهله له حتى ختام الخاطرة في مطلع الفقرة العاشرة (ولقد يُخيل إلي أيها القمرُ الجميل) وكأنما أراد أن يقيم لهذا البناء، الذي أسسه على القمر بندائه له في البداية، سقفاً من طبيعة ذلك الأساس، وهو القمر نفسه، فأشعرنا بهذا أنه ما يزال مع المعادل العاطفي الذي

بنى عليه أفكار خاطرته، وأن المحور الفكري الذي كان قطبه الأول القمر كان قطبه الآخر القمر أيضاً، ولكي ندعم هذا البرهان على تماسك البناء الهيكلي للخاطرة في الجانبين العاطفي والفكري، نتفحص هيكلها اللغوي، فنجد الكاتب وقد بدأ حديثه إلى القمر بظرفٍ (الآن)، وما فتىء يردده في مطلع كل فقرةٍ من الفقر الأربع الأولى، ولكننا لا نعثر على متعلق هذا الظرف إلا حيث نجد أنفسنا عند ذروة اللقاء العاطفي بينه وبين الطبيعة، بل إن الخط اللغوي له يبلغ الذروة تماماً في النقطة التي يبلغ فيها الخطان السابقان ذروتهما حيث تم اللقاء بين الطرفين المذكورين الكاتب والطبيعة، فجملة اللقاء التي استشهدنا بها (هلم أبثك...) لفتتحت باسم فعل الأمر هذا الذي علقنا به الظرف (الآن)، وبعثورنا على متعلق الظرف نشعر أننا قد بلغنا العقدة اللغوية التي أقام الكاتب عليها خاطرته، ثم لا تلبث هذه العقدة أن تتحلل وتتراخى كما تحللت الرابطة الفكرية والعاطفية بينه وبين القمر، فلا يعود إلى افتتاح الفقر الأخرى التالية بهذا الظرف، ولا نحس من بعد بأية رابطةٍ نحويةٍ تربط هذه الذروة بالخاتمة، فكأنما استخدم كلَّ الطاقة اللغوية التي يملكها ليدفع بخطيْ خاطرته، الفكري والعاطفي، إلى القمة، فإذا ما تأكد من أن تلك الطاقة قد أدَّت دور الدفع هذا، ووصلت بفكره وعاطفته إلى حيث أراد، انصرف عنها، إذ لم يعد في حاجة إليها وهو يهبط عن الذروة إلى النهاية من الجانب الآخر.

هذا البناء الفكري العاطفي اللغوي المتماسك يقنعنا بأننا أمام فن ذي شخصيةٍ أصيلةٍ متماسكةٍ ومتطورة، لم يحاول الكاتب فيه أن يحقق التجديد عن أية طريق، بل حرص على أن يربط نفسه بقواعد هيكليةٍ لغويةٍ وفكريةٍ متينةٍ تشده إلى القديم بقدر ما تسمح له بالتجديد، إنها خُطىً لم يفرضها عليه نقدٌ قديمٌ أو حديثٌ، بل اختطها هو لنفسه انسجاماً مع روح ذلك النقد بجانبيه، لأنه يبحث دائماً عن مثل هذا التماسك المنطقي الواعي بين أجزاء الفن الأدبي من ناحية، ولأنه لم يشأ لنفسه أن يقف عند الحدود التقليدية لهذا الفن، فطور فيها ذلك التطوير الذي لا يخرج بالفن عن روحه الأدبية والنقدية، ولا يفقده شخصيته التي استقرت بقواعدها الأساسية وخطوطها العامة، تحت هذا الاسم، من ناحية ثانية.

ونغبط الرافعي حقاً وقد استطاع أن ينجو بأفكاره من هذا المأزق الشديد الذي وضع نفسه فيه، فأن يتحدث رجل، على مثل ورعه ورصانته وتقاه، في الحب، فيشكو لوعته ومرارته، ويخوض في أحواله، مفسراً الحياة والمعرفة والحكمة من خلاله، ومن خلال ما يسببه من آلام، وما يثيره من انفعالات إنسانية، وأن يتجرأ على هذا في مجتمعٍ أفلتَ فيه زمام العواطف، وماعت علاقات الحب، أمرٌ يشقّ على من لم يخض تجربة أو أكثر من تجارب الحب، من ناحية، ثم لم يمتلك ناصية الإبداع فكرياً وفنياً خير امتلاكٍ، من ناحيةٍ ثانية؛ إنه يضع نفسه بين سندان الاتجاه الديني القوي الذي يتحرج أصحابه عادةً ـ وهو أحدهم ـ من خوض مثل هذه الموضوعات الحساسة، ومطرقة من يلقبون أنفسهم «بالمتحررين» الذين يقفون في الطرف الآخر مترصدين لكل من يحاول أن يوقف اندفاع صخرة الأخلاق إلى وادي الضياع النهائي، فهل استطاع الرافعيّ أن يخطو بسلامٍ بين الفريقين عبر أفكار خاطرته، وإلى أي مدىً يستطيع أن يُرضي كلا منهما؟

لقد كان العقل دائماً ديدن الرافعي فيما يكتب، وهو يتجه إلى عقل القارىء الموضوعي حتى في مثل هذه الخواطر السريعة التي كثيراً ما تنطلق من الذات غير آبهةٍ بشرائط الموضوعية، ولأن الرافعي ينطلق من الإسلام في كلّ ما يكتب نجده غير حذر في لجوئه إلى العقل، لأنه، ككل كاتب مسلمٍ اعتنق الفكر الإسلامي مذهباً في حياته العملية والعلمية، لا يخشى إذا اختط لنفسه طريق العقل، أن تتضارب النتائج العقليّة التي يتوصل إليها مع فكره الإسلاميّ، لأنه يؤمن أن الإسلام والعقل متكاملان متوافقان، وأن تقدم العلم وتطور الفكر البشري لا يمكن أن يتناقضا مع جوهر الدين الإسلامي، بل على العكس، نجدهما يقدّمان التفسير تلو التفسير والتأكيد تلو التأكيد، لما غمض من هذا الدين، أو ما احتاج، في حركة الظمأ البشري الحديث وتطلعه نحو البحث والاستكشاف، إلى مزيد من التأكيد والكشف، وهكذا يكفي أن يعلن الرافعي وقوفه مع العقل ليطمئن إلى أنه ضَمِن موافقة الجانب الإسلامي الواعي، وهذه الوقفة نفسها هي التي يُفترض أيضاً أن تضمن له موافقة الجانب «المتحرر» عندما يكون العقل رائده، وإن كنا ندرك أن الإغراء الحضاري يطغى

عند هذا الأخير في معظم الأحيان، فتشغله ألوان الحضارة وأضواؤها وبهارجها عن حقيقتها المنحرفة وربما القاتلة.

قد نتوقف مترددين عند بعض أفكار الرافعي وهو يحاول أن يبرز لنا العاشق المثالي، واللغة الفعلية للحياة، واليأس الفاتك في الحب، ولكننا في النهاية ندرك أن الحدة التي طبعت هذه الأفكار، والمثالية التي خالطتها، والخيال الذي يغلب عليها أحياناً، والمبالغة التي رسف بعض أفكاره فيها، لم تكن إلا نتيجةً للتأثيرات الفنية، وليس الفكرية، للمذهب الرومانسي الذي كان قد غطى الساحة الأدبية لجيل الرافعي.

وإذا جردنا فكره من هذه الأثواب الرومانسية، فحذفنا منه مشاعر القلق العارض، واليأس المرحلي، والحزن الشكلي، والمبالغة الفنية، والجموح في الخيال، والتوقد في العواطف، وهي ليست أكثر من أثوابٍ حقاً، توصلنا إلى جوهر أفكاره التي عليها يكون الحكم في النهاية، وليس على تلك الأثواب الرومانسية.

وهنا لا بد من التوقف عند هذا المفترق الصعب الذي يجدر بنا أن نفرق فيه بين الرومانسية فكراً وبينها فناً، فأن ينطلق الكاتب أساساً من نقطة اللاعودة، أي من نقطة اليأس الذي يسيطر عليه روحاً وشكلاً، من غير أن يستطيع الخلاص منه، أمرٌ لا نستطيع فصله عن الفكر الرومانسي، أما أن يكون هذا اليأس عارضاً مؤقتاً وليس مرضاً أساسياً في الجذور الاجتماعية والفكرية للأديب، فهذا لونٌ من ألوان الحياة يمكن أن يلون كل أديبٍ به أدبَه في بعض المواقف، ونحن لم نعهد الرافعي على مثل هذا اليأس المريض، بل عهدناه يبحث دائماً في الفضاء المظلم عن كوة أملٍ ينفذ منها مهما ادلهم سواد هذا الفضاء، والرافعي في كل ما يكتب يغلّب الأمل على اليأس ، والتفاؤل على التشاؤم، ولكنه في هذه الخاطرة، ونؤكد هنا على أنها ليست أكثر من خاطرةٍ، غلب اليأس على الأمل، فلم نجد الرافعي فيها كما عرفناه في معظم ما كتب، ومع ذلك يأبى إلا أن يزرع تلك الكوة المضيئة في سقف الظلمة التي غطت فضاء خاطرته، فوجدنا بارقة الأمل البسيطة في الفقرة الثالثة (وأقبل

الفضاءُ يُشرق من أحدِ جوانبِه كالقلبِ الحزينِ حين ينبُع فيه الأمل) وكان إشراق قمره من خلال ظلمة ليله الدامس هو البارقة الطارئة أو الأمل المنبثق فجأةً في متاهات الحياة.

ليست رومانسية الرافعي إذن جوهرية أساسية، بل عرضية طارئة، تلون أفكاره وفنه تلويناً سطحياً، من غير أن تتحكم بالأسس الفكرية لديه؛ فيمكن أن نقول مثلاً: إن الحديث عن الحب، والتوحد بالطبيعة، ومحاولة ترويض الشباب وإخضاعهم للحب الروحي بدلاً من الجسدي، لم تكن من الجذور الرومانسية الفكرية، وإنما كانت بمثابة متكآت فنيةٍ لحقائق أكبر منها كان الرومانسيون يسعون إليها: التمرد، التسامي عن الواقع، اليأس المَرَضي، الانطواء والانصراف عن الحياة، التخلص من قيود العقل، الثورة على القواعد في الفن والحياة.. إلخ.

لقد كانت هذه المتكآت عند الرافعي وسائل فنية ينتهجها للوصول إلى غاياتٍ أبعد منها، إنها إذن ـ على صبغتها الفكرية ـ الفن الذي يَعْبر به إلى الفكر، فالتوحد بالطبيعة وسيلةٌ لإظهار أسرار النفس وإبراز آلامها صادقةً مؤثرة، والحديث عن الألم غايته إظهار أبعاد التجربة الإنسانية واصطدامها بعناصر الحياة، والحديث عن الحب ما هو إلا وسيلةٌ للوصول إلى حقيقة الحياة، فلم يكن الحب عند الرافعي، على اشتهاره به، إلا أداةً للحديث عن خُلُق المرأة وعن خلق الرجل وعن أخلاقية العلاقة بين الاثنين، وهذا كله في رأينا يشكل نصف الحياة إنْ لم نقل كلها، وبهذا الأسلوب الذكي استطاع الرافعي أن يروض موضوعي الحب والتجربة الإنسانية ليكونا وسيلةً لا غاية، وهكذا يستطيع الباحثون عن أدب الحب أن يجدوا بغيتهم في أدب الرافعي، ويستطيع الباحثون عن أدب الحياة أن يجدوا بغيتهم لديه أيضاً.

ولا يتناقض أدب الحب عند الرافعي مع أدب الحياة، فدعوته إلى الحب الروحي لا تتناقض مع الواقع السليم، وإن كانت تتناقض مع الواقع المريض، وواقعُ الوطن العربي ـ الذي كتبت الخاطرة له وبلغته ـ واقعٌ ضاعت فيه المقاييس التي سبق أن أسسه الإسلام عليها، واختلطت هذه المقاييس بمقاييس

الغرب المادية، حتى أصبح الحديث عن الحب الروحي ـ في نظر هذه المقاييس المهجنة ـ يستدعي السخرية وربما الاستهجان والمحاربة بشراسة، وإذا تلطف الساخرون أو المستهجنون سموا ذلك «مثاليةً» ما أبعد الواقع منها، وهذا كله يبدو لنا طبيعياً في ظل مجتمعٍ ذابت شخصيته في شخصية الغرب حتى لم يعد يعرف له شخصيةً قائمةً بنفسها، وهذه هي الخطورة الكبيرة التي يعرض الرافعي صدره لها حين يخوض بمثل هذه الأفكار الأصيلة مثلَ هذا المجتمع المهجن.

ولكن الرافعي حين ينطلق في فكره من الإسلام يدرك أن الإسلام لم يكن في يومٍ من الأيام «مثالياً» بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمة الذي يجعل منها انفصالاً عن الواقع والحقيقة، ولكنه دين الواقع كما لم يكن من قبله أو من بعده أي دينٍ أو مذهب فكري أو اجتماعي، لقد فقدنا، نحن المسلمين أولاً، إحساسنا بواقعية الإسلام، وغدونا ننظر إلى قصص الصحابة الرائعة على أنها «مثال» لا يمكن الوصول إليه، واتهمنا واقع هؤلاء الصحابة الكرام بأنه بعيدٌ عنا إلى درجة «المثال» إننا نتهم الواقع بالابتعاد عنا، ولكننا لا نجرؤ على اتهام أنفسنا بالابتعاد عن الواقع إن «الواقع ـ المثال» فوق ونحن أسفل، ليس «الواقع ـ المثال» هو الذي ابتعد عنا وارتفع فوقنا، بل نحن الذين هبطوا عنه وانحطوا إلى درْك ذوبان الشخصية والهجنة والبعد عن الأساس الذي بنينا عليه تاريخنا المجيد، حتى بتنا نرى فيه «المثال» فقط دون «الواقع».

وَبَدهي أن حديث الرافعي عن الحب لا يتناول الرابطة التي تربط بين الزوجين، فالحب ـ مصطلحاً ـ هو تلك العاطفة الإنسانية الجارفة التي تدفع بالذكر والأنثى أحدهما إلى الآخر، ليرتبطا ارتباطاً قلبياً يدفع بهما إلى تتويج علاقتهما العاطفية هذه بأنضج ثمار الحب: الزواج، فإذا ما تحقق الزواج انتهت مرحلة «الحب» تبعاً للمعنى الذي يحمله المصطلح ـ وبدأت مرحلةٌ من نوع آخر تربط فيها بين الزوجين علاقات المحبة ـ ولا نقول الحب، حتى لا نخلط بين المصطلحات ـ وكذلك التفاهم والوئام والعطف. والاهتمام والتواصل الجسدي المثمر، وإذن فالحب قبل الزواج هو وحده الذي ينبغي أن يتخذ الطريق

الروحي الذي رسمه له الرافعي وليس في هذا أية مثاليةٍ، بل هي واقعيةٌ بريئةٌ من المرض، واقعية إسلامية مشرقة، أما الطريق الجسدي فينضم إلى الطريق الروحي بعد الزواج ليكون من التحام الطريقين العلاقة الزوجية البناءة المثمرة.

هذا كله يتوافق مع المنطلق العقلي الذي تحدثنا عنه عند الكاتب ويتوافق مع الخط الهادف الملتزم الذي أخذ نفسه به، وهو خط يتنافى كل التنافي مع الاتجاه الأساسي للفكرية الرومانسية التي اختارت في معظم خطوطها اتجاهاً أقرب إلى السلب منه إلى الإيجاب، بينما كان الرافعي، حتى من خلال يأسه العرضي، يهدف إلى بناء الحياة وتدعيمها وجلاء غامضها، لا إلى هدمها أو تزييفها أو الانسحاب منها.

* * *

ولكن هل استطاع الرافعي أن يوفق بين واقعيته الفكرية والجانب الفني من كتاباته، أي هل استطاع برومانسيته الفنية، أن يقدِّم لنا لغةً وخيالاً ينسجمان مع الواقعية الفكريَّة والموضوعيَة التي انبثق عنها؟

لا بد أن نذكر أولاً أن الرافعي، خلافاً لكثيرين من أبناء جيله والجيل اللاحق، لم يتنازل عن درجةٍ من درجتي الفكر والفن، وساوى بينهما في أدبه، فكان مفكراً بالقدر نفسه الذي كان به فناناً، ولم يكن الفنّ هدفه دون الفكر، ولا العكس، وإذن فلن نتوقع ونحن بإزاء مفكرٍ عميقٍ يتجه تلك الوجهة العقلية في فكره، مصبوغةً بالمسحة الرومانسيَّة التي تكون هذا الفكر، لن نتوقع منه إلا الاهتمام الشديد بالفنّ، لغةً وخيالاً، فإذا كان دور الرومانسيّة في الفكر الموضوعيِ محدوداً ـ ولم يكن كذلك عند الرافعيَ على الأقل ـ فدورها في اللغة والخيال أكثر بروزاً.

لقد حطم الرافعي الحواجز اللغوية القديمة التي اعتاد كتابنا أن يقفوا دونها، ليحقق وراء هذه الحواجز أرقاماً قياسية لغويةً جديدةً، وكان على من أراد أن يجعل من نفسه رائداً من رواد الأدب في هذا العصر أن يجد لنفسه ثغراتٍ ينفذ منها لتحقيق فعله الريادي عن طريق تلك الثغرات، فيخرج عبرها

إلى فضاءاتٍ لغويةٍ جديدةٍ، ويوجِد فيها بين عباراته علاقـاتٍ مختلفةً عن العلاقات اللغوية القديمة.

ولو أجرينا مقارنةً بين العلاقات اللغوية الجديدة عند الرافعي وبينها عند أصحـاب حركة الشعر الحديث، أو ما دعي بالقصيدة الحديثة، لوجدنا بعض التشابه من حيث المبدأ اللغوي الذي انطلق منه الطرفان، ولوجدنا اختلافاً بينهما في التطبيق أولاً، وفي الهَدَف، ومن ثم النتيجة التي حققها كل منهما، ثانياً.

أما المنطلق فيكاد لا يخرج عن حالاتٍ لغويةٍ أو نحويةٍ لا تخالف القواعد الأساسية المعروفة، فأن نعلّق شبه الجملة بفعلٍ أو حدثٍ متأخرٍ عنه تأخراً متطرفاً أو مسرفاً أمرٌ لا يخالف قواعد النحو العربي، ولكنه يخالف تقاليد هذا النحو التي أصبحت بمثابة العرف، فهو إذن مخالفةٌ لأعراف النحو وتقاليده وليس لقواعده.

والرافعي في مقطوعته هذه يبدأ خطابه للقمر بشبه الجمـلة الآن ويتكرر هذا الظرف في مطلع كل فقرةٍ من فقره الطويلة، وما نزال نبحث عن مأوى يستند إليه هذا الظرف أو متعلقٍ يتعلق به، حتى نعثر عليه في الفقرة الرابعة (فهلمّ أبثكَ نجواي. .) ونفهم أن المقصود (فهلم الآن).

ولقد عرفت اللغة العربية أساليب مختلفةً وصوراً شتى للجملة، فمنها القصير ومنها الطويل ومنها الأطول، ولكن أحداً من كتابها القدامى لم يكن ليغامر بإطالة الجملة ذلك الطول الذي نجده في بعض جمل الرافعي؛ إن الجملة لتستطيل عنده حتى لتعجز أنفاسنا عن الاسترسال معهـا ونجد أنفسنا متسائلين مراراً: أين النهاية فنتوقف؟ وقد تنتهي الجملة نحوياً من غير أن تنتهي معنوياً، فقوله في مطلع الفقرة الخامسة (أرأيت أيها القمر هذا النهر الصافي) جملةٌ مكتملةٌ نحوياً، ولكن لواحقها ـ التي هي بمثابة تتمةٍ فكريةٍ لها لا يكتمل المعنىٰ إلا بها ـ ستستمر عدة سطورٍ أخرى، مما لا يسمح لنا باسترداد أنفاسنا قبل أن نأتي عليها جميعاً.

إن الفقرة التاسعة توضح هذا الأمر توضيحاً نحوياً ـ والنحو هو الذي يستطيع أن يفصل في مثل هذه الأمور أكثر من غيره ـ فهذه الفقرة تبدأ باسم الشرط (فمن) ثم تطول الجملة وتطول حتى يأتي الجواب بعد ستة أسطرٍ أو سبعة (فذلك هو الذي) على الرغم من أن جملاً عدةً قد تخللت هذه الجملة الشرطية الطويلة.

هذه المخارج التي أوجدها الرافعي لنفسه توازي في حداثتها محاولات أصحاب القصيدة الحديثة، فهؤلاء كثيراً ما يحققون تجديدهم بمثل هذه الحيل اللغوية، ولكنهم في حالاتٍ عديدة تجاوزوا حدود التقاليد فخالفوا القواعد نفسها وتمردوا عليها، وهذا نوعٌ من التجديد لا تقبله اللغة أصلاً، لأنه لا يمت إليها بصلةٍ أو نسبٍ، ولم تتصل حركته بقاعدتها الراسخة الصلبة، حتى تكون تلك الحركة فاعلةً وأصيلة وثابتةً، مما يمنحها القدرة على الاستمرار بعد ذلك. وما انحرف بهم إلى هذا الاتجاه الخاطىء أنهم لم يكونوا في معظمهم يقصدون إلى التجديد، بل إلى التحطيم، تحطيم كل جانبٍ من تراثنا، بحيث يترك تحطيمه شرخاً في جدران نفوسنا يقتل ما لا يزال حياً منها من مُثُلٍ ومقدساتٍ وعقائد.

وجديرٌ بنا أن نتساءل هنا: ما الذي أوحى للرافعي أو دفعه إلى هذا الأسلوب، وهل كان أسلوباً مخططاً له، أم هو وليد الشخصية الفنية للرافعي وحدها؟.

لقد كان الرافعي بعيداً عن الثقافات الغربية التي كانت قد بدأت تغزو الأرض العربية في المشرق، ولم يكن يعرف أو يتقن أياً من لغات تلك الثقافات الوافدة. وتكاد ثقافته تنحصر في اتجاهٍ واحدٍ يتحدر شاقولياً ليستغرق التراث العربي بأكمله، مع قدرٍ من الثقافة الفلسفية والفكرية والتاريخية الحديثة؛ هذه الثقافة الشاقولية العربية أعطتنا فيما بعد تاريخه الكبير (تاريخ آداب العرب) الذي لا نعرف كتاباً في تاريخ الأدب العربي يساويه في صدقه وشموله وعمق نظرته، من أجل هذا كله نستبعد أن تكون الثقافة الحديثة هي وحدها التي أوحت للرافعي بهذا الأسلوب ولكن هذا لا يعني عدم إدراك الرافعي لحقيقة

التجديد الذي يمارسه، إدراكاً واعياً منظماً، مما يصرفنا إلى التفكير في علاقة البيئة الشخصية للرافعي بهذه اللغة الجديدة.

لقد بدأ الرافعي حياته الأدبية شاعراً، وشهد بعد ذلك معارك النقد التي شبت على أرض مصر بين القديم والجديد، والتي أشعلها وأضرم نيرانها المازني والعقاد وعبد الرحمن شكري خاصةً، وكانت هذه المعارك تستمد مقاييسها النقدية من رافدين: عربي مشرقي، يغذي أصحاب الاتجاه السلفي، وغربي ذي شعبتين، فرنسية وإنكليزية، يستمد منه أصحاب الاتجاهات الحديثة، الذين كانت تمثلهم أو مثلتهم فيما بعد وبلورت مبادئهم مدرسة الديوان.

وكان الرافعي يعيش أحداث هذه المعارك، ويتأثر بهذا أو ذاك من فرسانها، فيحاول أن يتدارك في شعره ما أحسه فيها من جديد يمكن أن يطعم به شعره، فيكون رائداً في الشعر كما أراد لنفسه في البداية، ولكن الرافعي، كما يظهر، لم يخلق ليكون شاعراً يستطيع ترويض معانيه الجامحة الممتدة، وصوره العميقة المتطاولة، ليسعها بيتٌ شعري محدود الأطراف، مما يحد أيضاً من عنفوان فكر الرافعي وخياله، وكأن أنفاسه توشك أن تختنق وهي تتطلع إلى ذروة الفكرة أو الصورة، لتأتي القافية فجأةً وتحول دونها والنهاية التي ما تزال قصية؛ من أجل هذا نجد الرافعي وقد انصرف عن الشعر - وفي نفسه شيء منه - إلى النثر وهو ما يزال مثقلاً بأحلام الشاعر، فيحاول أن يزرع في هذه الأرض الجديدة، أرض النثر، تلك البذور الشعريَة التي عجز عن اكتشاف الأرض الملائمة لها في نفسه، وهو لذلك يريد أن يحقق جديداً ما في لغته النثرية، من غير أن يلغي التاريخ الشعري والنقدي والثقافي الذي عاشه من قبل، فانطلق في تجديده اللغوي، أصيلاً أصالة التراث الذي فهمه تمام الفهم وتمثله خير تمثل، مجدداً جدة تلك المقاييس النقدية التي عاش معركة تصادمها في مصر، وجدة النفس الشاعرة التي كان يطمح أن يحققها من خلال القصيد، والشاعر أبداً يمثل الرائد الكشاف في آفاق قومه الأدبية، فإذا كان للشاعر أن ينماز عن أصحاب القلم الآخرين فبهذه الريادة والكشف، ولنا إذن أن نذهب إلى أن كلا من الثقافة الوافدة، والبيئة المحلية، بطرفيها القديم والجديد، قد

أسهمتا، بشكل مباشرٍ أو غير مباشرٍ، في تكوين هذه اللغة الجديدة لدى الرافعي.

ومن السهل ملاحظة اهتمام الرافعي بالألفاظ الموحية المركزة المشحونة بالعاطفة والتي تستطيع أن توحي بذاتها قبل المعنى الذي تحمله، فهذا شأن أي أديبٍ مبدع، شاعراً كان أم ناثراً، ولكن كاتبنا لا يقف عند هذا الجانب من اللغوية الرومانسية بل يحاول تحديثه على طريقته، فيأتي بالعبارة الجديدة التي يفجأنا ترابط ألفاظها، وتدهشنا في الوقت نفسه صياغتها المتينة المتفردة التي لم يأبه فيها الكاتب للعلاقات اللغوية التقليدية، وإنما التفرد هو الحَكَم في هذه العلاقات عنده؛ لقد اعتدنا مثلاً أن يتعدى الفعل (هرب) بحرف الجر (إلى) ولكن الرافعي يفاجئنا بعبارته «هاربةٌ في الأرض» معدياً الفعل بالحرف (في) وهو تطوير في علاقة هذا الفعل بما جاوره، من غير أن يخالف في ذلك قواعد علم المعاني، بل إنه يضيف إلى هذه القواعد إضافاتٍ جديدة منفردة، فالهروب هنا ليس (إلى الأرض) بل (في الأرض)، وأداة الجر التي نابت عن أداةٍ أخرى بعثت في الصورة حياةً وحركةً ما كانت الأداة الأخرى لتستطيع تأديتها، فالعبارة تتجه هنا إلى تصوير حركة هذه القطعة السماوية التي هي النهر، وهي تنزلق بسرعة من مساربها السماوية إلى مسالكها في الأرض، وما نتصورها هكذا إلا كأفعى تتلوّى في طريقها متجهة بسرعة نحو الهدف، وهذه الحركة لم نكن لنشعر بها أبداً لو استعمل حرف الجر (إلى)؛ إن الفرق بين الأداتين (إلى) و(في) هنا كالفرق بين النقطة والخط في علم الهندسة، فالنقطة معنىً ثابت ولا يمكن أن تكون مرتسماً لحركةٍ، والخط معنى متحولٌ يرمز إلى الانتقال والحركة التي تبدأ من نقطة بدايته لتتوقف عند نقطة نهايته، وهكذا يعطي الرافعي حرف الجر (في) خاصيةً حركيةً (دراميةً) لم تكن له أصلاً في علم معاني الأدوات. وكاتبنا يدرك تماماً سر التفرد القرآني في استعمال أدوات الجر أو غيرها، هذا التفرد الذي خفي في معظم الأحيان حتى على اللغويين والبلاغيين، فلم يدركوا كنهه، وكثيراً ما سموه شذوذاً، وشتان ما بين الشذُوذ والتفرد.

ومن هذا الباب أيضاً قوله عن الطبيعة في الفقرة الأولى إنها (أعيت من طول ما انبعثت في النهار): فكلمة (انبعثت) تركيزٌ وتكثيفٌ مدهشان لمعنى كبير تعجز عنه الألفاظ المجردة عادة، إنه لم يحتج إلى أن يصف لنا الطبيعة وقد

تبرجت للناظرين، وجهدت في إبراز كل مفاتنها ومحاسنها على مدى النهار، بل استطاع أن يفعل هذا من خلال كلمةٍ واحدةٍ وضعها في سياقٍ لغوي وخيالي معينّ، فحملها بهذا ما حملها من معانٍ وأطيافٍ وظلال.

وهذا، فضلاً عن أنه يدخل في باب التجديد اللغوي، تجديدٌ خيالي في الوقت نفسه، لأن اللفظة حين تتخذ هذا المنهج الحديث في التعبير تختلط بالصورة الحديثة، مما يمكن أن ندعوه بمبدأ (التصوير بالكلمة).

ولا نستطيع فصل عنصر الخيال عند الرافعي عن عنصر اللغة، ومن قبله عنصر الفكر أيضاً، ولعل بعض ما مر بنا من أمثلةٍ مصداقٌ لذلك، فليست الأفكار وحدها تتوالد هناك، بل الصور كانت كذلك أيضاً، وهي صورٌ لم تحقّقها الإبداعات الأدبية العربية قديماً أو حديثاً، إن توالد الصورة عند الرافعي يواكب توالد الفكرة ثم العبارة، ليحقق هذا التواكب انسجاماً بديعاً بين المقوّمات الرئيسية الثلاثة لأي إبداعٍ أدبي، وكأن هذا الإبداع عربةٌ تجرها ثلاثة أحصنة، فإذا قصر أحدها عن الآخرين أو جمح بالعربة دونهما اختل توازنها وسقطت وتحطمت، ولقد تمكن الرافعي من قيادة أحصنة عربته قيادة حكيمةً على الأغلب ـ وإن كانت هذه النقطة ستحتاج منا إلى بعض النقاش ـ فكان يمسك بأزمة أحصنتها الثلاثة بحيث لا يشذ أحدها أو يكبو بين يديه، مما يؤكد فكرة التماسك العضوي التي بدأنا دراستنا هذه بالبحث عنها.

لقد اعتمد الرافعي في المشهد الأول على صورةٍ بلاغيّةٍ محدودةٍ في البداية (تشبيه النجوم بإنسانٍ ينضح)، ولو توقف عند هذا لكانت الصورة مجرد صورةٍ جديدةٍ سبق الرافعيُّ إليها، ولكن الصورة لا تنتهي هنا لأن الجملة لم تنتهِ هي أيضاً وكذلك الفكرة كما وجدنا، وإذن لا بد أن تتواكب العناصرُ الثلاثة طولاً وعمقاً، أي أفقياً وعمودياً، وإذن لا بد من البحث عن اطراد الصورة في العمق، كما بحثنا عن اطراد الفكرة من قبل، فالنجوم ليست مجرد إنسانٍ ينضح فحسب، بل هي أمام إنسان آخر هو الطبيعة تنضح وجهه، وإذن فنحن أمام صورتين بلاغيتين متقابلتين: النجوم الإنسانة، والطبيعة الإنسانة، وتتميز إنسانية الأولى بعملية النضح، وتتميز إنسانية الثانية بخاصية الوجه، ولكن

الرافعي ما يفتأ يلاحق عناصر الإنسانية في الطبيعة، فيجعل من هذه الطبيعة عروساً قد أجهدت نفسها في التبرج أثناء النهار، ثم نجده وقد وضع بين يدي النجوم التي بدأ بها مشهده مرشّاً ضوئياً ترش به وجه الطبيعة تلك، ومثلما توالدت الفكرة هناك ما تفتأ الصورة تتوالد هنا، فرشاش النور (ندى) وهو كقطرات الماء الدقيقة، وهذه القطرات تشبه الأنفاس المتثائبة، وهذه الأنفاس تنفث بها صدور الأمواج، وهذه الأمواج ليست في بحرٍ مما نعرف، بل في بحرٍ من النسيان، أما السفن التي تعمر هذا البحر فهي قلوب العشاق المهجورين، أو قلوب الأطفال المساكين. . . وهكذا تتناسل الصورة حتى يلِدَ الجزء منها أخاه ثم لا يكون أخوه في درجته، بل أبعد عمقاً وأشد غوصاً في آفاق الخيال التي نحسها لا متناهيةً عند الرافعي.

ونلمح في هذا المشهد المتوالد أثراً لسمةٍ خياليةٍ أخرى للرافعي، هي هذا الربط ضمن الصورة الواحدة، لطرفين ينتميان لدائرتين حسيتين مختلفتين، وذلك في قوله (النور الندي) فالنور يتبع حاسة البصر بينما يتبع الندى حاسة اللمس، فلا نستطيع أن نربط ربطاً مباشراً بين (الطرفين) ـ ونستعير هنا مصطلحات البلاغيين من غير أن يعني هذا انطباقها على الصور الحديثة ـ ولا بد من وسيطٍ بينهما يقيم جسر العلاقة الخيالية التي لا بد منها في الصورة، فليس النور هو الذي يشبه الندى، بل تأثير الأول في أنفسنا يشبه تأثير الآخر، وهكذا يكون التأثير النفسي هو الوساطة القائمة بين الطرفين لتحقيق العلاقة التشبيهية المطلوبة، ولا ندعي هنا أن الرافعي قد أخذ بالمذهب الرمزي ـ وهو يلغي العلاقات الحسية المباشرة بين الأطراف، على ما ذهب إليه بودلير ـ من غير أن يلتفت إلى الجذور، على طريقة بعض الرمزيين العرب المحدثين!، فليس الرافعي هو الذي يتخلى للمذاهب الغربية عن الأصالة الآخذة بطرفي الماضي والحاضر، فهو إذ يصف النور بالندي يأبى إلا أن يخفف من وطأة هذه العلاقة الغريبة بين المتباعدَين في المجال الحسي، فيُلحق الصورةَ جملةَ الحال «يتحدر قطراتٍ دقيقةً» مفسراً هذه العلاقة بين النور والندى، فالنور عنده يسقط سقوط الندى، وليس كما يمكن أن نذهب إليه على الطريق الرمزية ـ وقد ذهبنا حقاً ـ أي من غير أن يضطرنا في تفسير الصورة إلى مثل تلك الوساطة بين الطرفين.

وعلى هذه الطريقة أيضاً، وانطلاقاً من الأصالة نفسها الآخذة بطرفي الماضي والحاضر، يتمرد الرافعي على الشكل التقليدي للصورة العربية القديمة، حين لا يكتفي بالوقوف في حدودها عند طرفين قصيرين عاديين، بل إنه ليتجاوز ذلك الطول الذي عهدناه في التشبيه التمثيلي عند العرب، كما وجدنا في الصورة الأولى للنص، وكما نجد في الفقرة الثالثة، حين شبه الابتسامة الحيرى على شفتي الحسناء البخيلة بقطرة الندى التي تلتمع تحت ضوء الضحى حائرةً بين ورقتين من الورد، فحيرة الأولى تشبه حيرة الثانية، وهذا التفصيل الذي شفع به كلا من الحيرتين لا نعهده كما قلنا في صورتنا القديمة، ووجه الشبه الذي يربط بين الطرفين يبدو لنا هنا تركيباً شديد التعقيد قد لا تكفي جملةٌ واحدةٌ ولا جملتان للقيام به، حتى نكاد نظن أن الرافعي خرج بهذا حقاً عن القواعد البلاغية القديمة، وأوجد لنفسه قواعد أخرى تضاف إليها، وهكذا في صورته الطويلة الأخرى (وعلى شفتيها احمرارُ الشفق الذي يخيل للعاشق دائماً أن شمسَ روحه تكاد تُمسي) فهنا تشبيهٌ يقوم على علاقةٍ حسيةٍ بين صورتين منفصلتين في الأصل: (على شفتيها احمرار الشفق) و (شمس روحه تمسي) وقد ربط بين الصورتين ربطاً غير معهودٍ في البلاغة العربية، فهو إحساسٌ في الصورة الأولى يؤدي - ولا نقول يشبه - إلى إحساسٍ في الصورة الثانية، والعلاقة بين الطرفين إذن ليست تشبيهيةً من ناحية، وليست مباشرة من ناحيةٍ ثانية.

فإذا اكتفى الرافعي بتلك القواعد التقليدية، ووقف عند طرفين قصيرين، حاول أن يتمرد عليها من جانب آخر، فنحن نعرف أن للتشبيه البليغ حالاتٍ نحويةً محددةً تربط بين طرفيه لا يكون في غيرها، ولكن الرافعي يخرج عن هذه الحالات جميعاً، حتى لا نجد أياً منها يصلح لتفسير العلاقة بين طرفي أو أطراف هذه الصورة لعالم الليل وهو يتتوج بالقمر بعد أن استقر على عرش الكون حالّاً محل الملك الآخر: النهار (ولبِسَ الكونُ تاجَه العظيم فأشرفَ عليه القمر) والقمر هو التاج هنا، وهكذا في التشبيه الآخر عند قوله في الفقرة التاسعة (فأطاعها كأنها إرادته)، والمشبه هنا منتزعٌ من الفعل (أطاع) أما المشبه به فيكون من صورةٍ كاملةٍ تقوم هي بدورها على طرفين: مشبهٍ هو الضمير (ها) العائد على الحبيبة، ومشبهٍ به هو (إرادته)، والعلاقة بين المشبه (الإطاعة)

والمشبه به (كأنها إرادته) غريبةٌ على قواعد البلاغة، إنها علاقةٌ تضيف إلى هذه القواعد جديداً من غير أن تلغيها.

وإذ استطاع الرافعي أن يثبت إبداعه الخيالي عن طريق تطوير قواعد الصورة العربية وتغيير أعرافها، أو إيجاد قواعد وأعرافٍ جديدةٍ تضاف إليها، فهذا لا يشغلنا عن تسجيل مقدرة الكاتب على إبداع صورٍ قد تكون منسجمةً مع القواعد البلاغية القديمة ولكن عمقها وجدتها الكليين يضعانها في مرتبةٍ لا تقل أصالةً عن مراتب الجوانب التجديدية الأخرى للصورة عنده فصورة (الشجرة الممتلئة بالأوراق كأنها مكتبةٌ يتصفحها الهواء) فيها من الجدة والحياة والحركة، والتفاعل الحميمي بين عناصر الطبيعة المختلفة تفاعلاً إنسانياً مذهلاً، ما يجعلها صورةً فريدة، ويجعل مثلها من الصور الكثيرة عند الرافعي في هذه المرتبة، كما في صورة الطبيعة التي (تُملي في الكتابِ الأسودِ ـ الليل ـ أخبارَ نهارِها ـ بخطوط النجوم ـ) وصورة القمر الذي يشبه (روحَ النهارِ الميت، ما ينفك يتلمسُ جوانبَ السماء حتى يجدَ منها منفذاً فيغيب).

من المرجح أن يكون للمدرسة الرومانسية الغربية أثرها الإيجابي في حث الرافعي على هذا التفاعل بينه وبين الطبيعة من جهة، ثم بين عناصر الطبيعة وعناصر أخرى من جهة ثانية، ويظهر هذا الأثر أيضاً في انشغاله أحياناً بالصورة دون الفكرة، حتى لتستوطن الأولى أرض العبارة فلا تسمح للفكرة بالظهور. ولا نعرف سابقةً لهذا الاستيطان في تاريخ الشعر أو النثر العربيين، وللدلالة على ذلك نتوقف عند الأجزاء الأولى من صورة الرافعي الكبيرة التي افتتح بها خاطرته، فالصورة منذ بدايتها (بدأتِ النجومُ تنضحُ. . .) حتى الحلقة الخامسة تقريباً من سلسلتها الطويلة، أي إلى قوله (تتثاءب بها الأمواجُ المستيقظةُ) لا تحمل وراءها أية فكرةٍ مباشرة، إنها مجرد ثوبٍ مزركشٍ من الخيال لا يغطي جسماً ما، ثوبٍ خيالي من غير مضمونٍ فكري، وكأننا بالرافعي يمارس ـ مع بداية العملية الإبداعيَّة التي استغرقت بعد ذلك الخاطرة ـ نوعاً من الرياضة الخيالية التي تمنحه القوة بعد ذلك للانطلاق إلى الفكر العميق والخيال البعيد اللذين يحلق إلى آفاقهما في بقية خاطرته.

* * *

فهل نجح الرافعي حقاً ـ كما سبق أن زعمنا ـ وقد درسنا الآن نسيج لغته وأبعاد خياله، في أن يواكب بين عنصري اللغة والخيال، أم اتجه كل منهما عنده في مسارٍ مختلفٍ مما قد يسبب تمزقاً خطيراً في تماسك البناء الأدبي؟ إن الانفصال بين اللغة والخيال ليس أسوأ من الانفصال بين اللغة والفكر، لأن مؤدي الانفصالين واحد.

حين ندرس خيال الرافعي وطبيعة هذا الخيال الغريب، يفيدنا أن نتفحص حواسه الخمس أولاً لتبين ما يمكن أن تدركه تلك الحواس من الواقع المحيط بها، هذا الواقع الذي يتخذه الشعراء أرضاً ينطلقون منها في رحاب الخيال، ولا بد للخيال من واقعٍ يستند إليه، فإذا خلا من ذلك الواقع انقلب الخيال إلى وهم، وشتان ما الخيال والوهم.

إن هذا الفحص الذي سنجريه للكاتب سوف يتعثر بحاسة السمع، تلك التي فقدها تماماً وهو في العقد الثالث من عمره، فلم يعد يملك ما يصله بصوت الحياة من حوله، وما الحياة، في مادتها، إلا صوتٌ وصورة، فأين يذهب خيال الرافعي به وقد فقد البعد الآخر للحياة؟ إن أمامه الآن بعداً واحداً يستطيع أن يغوص في أعماقه، غوصاً يمكن أن يعوضه النقص الذي خسره في مجال لبعد الآخر، وقد رأيناه لذلك يسترسل في هذا الاتجاه، وأحسسنا به وهو يغوص في أعماق نفسه شيئاً فشيئاً وكأنه يحفر في أرضٍ بعيدة الغور مسافةً إثر أخرى، حتى يصل إلى أبعادٍ لم يكن الآخرون قادرين على أن يصلوا إليها بفكرهم أو خيالهم.

هذا الغور العميق الذي يغوص إليه الرافعي، وهو يقدم لنا بنات خياله، سوف يؤدي به بدهياً إلى الغموض، وربما أدى في بعض الصور المتطرفة إلى الإبهام والاستغلاق، نتيجةً لجموح الخيال عنده جموحاً كثيراً ما تعجز اللغة، على تفوقها عند الرافعي، عن ملاحقته، فيتمزق النص بين جموح الأول وتقصير الثانية؛ إن حصان اللغة عنده أصيلٌ أصالةً نادرةً ولكننا نحس وكأنه يتحرك في غير الاتجاه الذي كان يندفع فيه حصان الخيال، ذلك لأن الأول يظل لاهثاً خلف هذا الثاني الذي يجمح عنده باندفاعٍ يشبه الجنون، فيختل توازن

العربة، وتترنح بالرافعي وهو يحاول أن يتقدم إلى الأمام؛ إن العنصر الصوتي: اللغة، عنصر زئبقي يفلت من بين يدَي الكاتب كلما هم بالإمساك به، ما دام عاجزاً عن جعله يواكب مسيرة العنصر الخيالي، وأنى له ذلك وقد فقد الحاسة التي يتلقى بها ذلك العنصر؛ إن بإمكان الرافعي أن يفكر جيداً، وبإمكانه أن يتخيل جيداً، ولكن لم يكن بإمكانه أن يهتف أو ينشد أو يسمعنا موسيقا نفسه بالقوة نفسها التي كان يملكها في عمليتي التفكير والتخيل، ولذلك شذ العنصر الصوتي عن العنصر الخيالي في صوره، فلم تخدم موسيقاه اللغوية بالقدر الذي كان يرجى منها، وظلت هذه الموسيقا متخلفةً دوماً عن الصورة، ولا شك أن كلا من الصورة والموسيقا يصدران عن موقع واحدٍ في النفس هو العاطفة، ليصبا من بعد في موقعٍ واحدٍ أيضاً من نفس المتذوق هو العاطفة مرةً أخرى، ولكن هذين العنصرين لا يسيران عند الرافعي مسيرةً تؤكد تلاحم منبعيهما ومصبيهما، وتلاحم الصورة والموسيقا يؤدي بالكاتب أو الشاعر إلى ما يسميه (هويلي) SONE ويترجمه الدكتور عز الدين إسماعيل إلى (توقيعة)، فالصورة ليست هي المشبه والمشبه به، أي إنها لا تقتصر على العناصر المكانية أو الحسيَّة، بل تتجاوزها إلى العناصر الزمانية، وهي العلاقات اللغوية في الصورة، والموسيقا الناشئة عن طبيعة هذه العلاقات، وهي عناصر زمنية لأن وجودها متوقفٌ على الأصوات والإيحاءات المؤقتة التي يحدثها التلفظ بها أو إنشادها.

هذا التلاحم الضروري في بناء (التوقيعة) هو الذي نفتقده عند الرافعي، فالفواصل الموسيقية التي تعيش في داخله، لتتدفق من بعد على لسانه، مبهمةٌ إلى حد ما، من ناحيةٍ، لعجزٍ في حاسته السمعية، وهي أيضاً وللسبب نفسه تتطاول بشكلٍ مسرفٍ، فتطول معها صورته، في عملية محاولة تحقيقِ التواكب بين هذين العنصرين، ولذلك وجدنا الصورة تتوازى وتتساوى طولاً مع الفاصلة الموسيقية فيقع السوء بذلك على كلا العنصرين.

إن الإبداع عند الرافعي لا يرتبط مباشرةً بحاسة السمع، وهذا الارتباط يمكن للكاتب أن يتخيله دون أن يعيشه، وهو إن فعل استطاع أن يتجنب مثل ذلك الانفصال بين الصوت والصورة.

ولكن هل كان هناك حقاً ذلك الانفصال الخطير بين الصوت والصورة عند الرافعي؟ بل لنقل: هل كان هناك انفصالٌ خطيرٌ بين الفكرة وكل من الصورة والصوت ـ ولنقصد بالصوت هنا اللغة ـ؟

هذا السؤال يضعنا أمام تسويغٍ نخفف به الأذى عن الكاتب؛ إن الرافعي لم يكن يقتصر في إطالة عبارته على الجانب الصوتي، ومن المعروف أن الشكل ليس إلا صورةً للمضمون، وإذن عندما نحاسب الرافعي على إطالة العبارة يجدر بنا أن نحاسبه على إطالة الفكرة وربما الصورة، وكل مرتبطٌ بالآخر، فكيف نسوغ له إطالة الفكرة والصورة، وهل إطالتهما مما يعاقب عليه قانون الإبداع الأدبي أو مما يكافىء عليه هذا القانون؟

إن الجواب عن هذا السؤال يحتاج إلى علاجٍ من أكثر من جانب، فقد تطول الفكرة من غير أن يستدعي الفن الإبداعي ذلك، أي من غير أن يكون الكاتب مضطراً إلى تمديدها وإطالتها؛ وبحسبه أن ينصرف إلى تركيزها ليكون منها فكرةٌ مكثفةٌ لها بعدان قصيران أفقي وعمودي، بحيث لا يقل البعد الأفقي طولاً عن البعد العمودي، أي لا يقل اتساعها، عن عمقها، فإذا وُفق الكاتب إلى هذا عددنا له ذلك في التفوق الفكري ثم التعبيري، ولكن قد تكون الفكرة سطحيةً وطويلةً معاً بحيث تفتقد البعد الآخر، وهنا يجمل بنا أن نحاسب صاحبها حساباً عسيراً، ولا سيما إذا جَعَلنا نلهث وراء عبارته الطويلة المجسدة لهذه الفكرة.

فأين موضع الرافعي من كل ذلك؟

إن قراءتنا السريعة له تظهر لنا من غير تردد أنه لا ينتمي إلى أي من الصنفين، وهذا سر آخر من أسرار تفرده، ومن ثم تجديده، فلو توقفنا عند الفقرة الأولى من النص، حيث يصور الليل والنجوم وإشعاعات هذه النجوم التي توحي له بكثيرٍ من أسرار الحياة، نجد الفكرة تتناسل وتتوالد، وكل نسلٍ يتفوق على سلفه، حتى لنظن الكاتب يُقبل في النهاية على الخروج من حدود العقل إلى ما لا يسعه العقل البشري من معنى.

وهو ما يفتأ يؤكد صلة النسب هذه بين المتوالدات، ويقع هذا التوالد على مساحة كل من الفكر واللغة والخيال معاً، فبعد أن قال (بدأت النجوم تنضح وجه الطبيعة) ظننا أنه انتهى من فكرته، وسيبتدىء بفكرةٍ جديدة، ومن ثم بصورةٍ جديدة، وعبارةٍ أو جملةٍ نحويةٍ جديدة، ولكنه وضعنا فجأةً أمام الاسم الموصول (التي) ليربط بين السابق واللاحق، أي ليوجد علاقة النسب والتناسل هذه (الطبيعة التي أعيت من طول ما انبعثت في النهار)، ومن حقنا هنا أن نظن أن الرافعي قد اكتفى بهذا النفس الطويل نسبياً، ومن حقنا أن نظن أنه مقبلٌ على الانتقال بنا إلى فكرةٍ جديدةٍ منفصلةٍ عن الأولى، ولكنه يفاجئنا هنا أيضاً بشبه جملةٍ مرتبطٍ بالفعل الذي تضمنته العبارة السابقة، فيعلق الجار والمجرور (برشاشٍ) الذي بدأ به الحلقة الجديدة (برشاشٍ من النور الندي) بالفعل (تنضح)، ثم يسترسل في الإطالة عن طريق إيجاد جملةٍ حاليةٍ تابعةٍ لهذا النور (يتحدر قطراتٍ دقيقةً)، ثم يصلها بحلقةٍ أخرى فيضيف إلى هذه القطرات صفاتٍ جديدةً، فيقول إنها (منتشرةٌ كأنها أنفاس)، ثم يغوص أكثر فأكثر، فيضع هذه الأمواج المستيقظة (في بحر النسيان)، معلقاً شبه الجملة (في بحر) بالصفة الأخرى (المستيقظة)، ثم يربط هذا البحر بجملةٍ أخرى عن طريق اسم موصولٍ، فهو البحر (الذي تجري فيه السفن الكبيرة)، ويزداد غوصاً وعمقاً حين يميز هذه السفن الكبيرة فيجعلها من (قلوب عشاقٍ مهجورين..). وهكذا نجده كلما انتقل إلى جزءٍ صوتي من أجزاء عبارته الطويلة تحقق له عمقٌ أبعد من سلفه، فمثلما تلهث أنفاسنا وراء أصواته يلهث خيالنا وراء خياله، ويلهث عقلنا وراء أفكاره، فليست الأصوات المتتابعة المترابطة عنده مجرد أصواتٍ لا تتصل بأبعادٍ رأسيةٍ توافق أبعادها السطحية، وإنما نحس الرافعي مِرجلاً يغلي بالأفكار والصور، ونكاد نظن أن المرجل الذي أحاط بمثل هذه الأفكار والصور أضيق من أن يتسع لها حقاً، فنحس وكأن الكاتب موشكٌ على الانفجار، وأننا لو أصررنا على متابعة فكرته والعبارات التي صيغت بها من غير توقفٍ لحكمنا على أنفسنا أيضاً بالتفجر أو انقطاع الأنفاس.

ولقذ يخيل إلينا، وأفكار الرافعي تطرد عمقاً مثلما تطرد اتساعاً، أنه من [illegible] البشر، فهذا الطول الغريب، والعمق الذي يواكبه، والاطراد في هذا ال[illegible]،

خيالاً وفكراً، شيءٌ لم نعهده عند الآخرين قديماً أو حديثاً، ولم نعهد أنفسنا وأنفاسَنا قادرةً على التكيف معه وتقبله، ولئن كانت أنفاسنا تتقطع ونفوسنا تكبو، كلما حاولت اللحاق بهذا الفارس، فإن هذا لا يشير إلى ضعفنا بقدر ما يشير إلى عظمته، ولا يشير إلى إخفاقه بقدر ما يشير إلى العجز الذي يتجسد فينا ونحن نقف أمام مرآة العباقرة، وهو عجزٌ لم نكن قادرين على رؤيته فينا حين كنا نقف أمام الكتاب والمبدعين العاديين، وإذن فمن حقنا هنا، ومن حق الرافعي علينا، أن نجعله في مرتبةٍ لا تصل إليها مرتبة كاتب آخر؛ لقد عودنا العباقرة دائماً على أن يُتعبونا ونحن نجري وراء إدراك أسرارهم، وتذوق إبداعاتهم، حتى إذا وصلنا إليها أدركنا كم كان ما عانيناه من سفرٍ إليهم رخيصاً هيناً بإزاء ما تحقق لنا في النهاية من متعة فهمهم وتذوقهم.

ليس الرافعي ذلك الرومانسي السلبي ولا الرومانسي المقلد للمذهب الغربي تقليداً يفقده شخصيته وأصالته، سواءٌ من الناحية الخيالية أو اللغوية أو الفكرية، إنه الكاتب المسلم الأصيل الذي مُنح إلى هذه الأصالة مَلَكَةً إبداعيةً متفوقة، مكنته من التمسك بالإسلام والأصالة، من ناحية، تمسكاً ميسوراً عليه، صعباً على الآخرين، ومكنته من أن يحقق تفرداً ملحوظاً وحداثةً حقيقيةً غير مزيفة، من ناحيةٍ أخرى، ولو استطاع الرافعي تحقيق الموازاة كاملةً بين الحصانين اللذين يتقدمان عربة الإبداع الأدبي، فتنطلق لغته لتلبية حاجات خياله الظامىء إلى الأعماق فتلين له، وتستجيب لطموحه، وتغذي عنفوانه، لكان بيانه السحر، إن لم يكن كذلك حقاً.

المصادر والمراجع

١ ـ **الأعظمي (وليد)**، أغاني المعركة. الكويت؟

٢ ـ **الأميري (عمر بهاء)**، مع الله. بيروت ١٣٩٢ هـ.

٣ ـ **بوكاي (موريس)**، التوراة والإنجيل والقرآن والعلم. ترجمة دار المعارف، بيروت ١٩٧٨.

٤ ـ **جارودي (روجيه)**، واقعية بلا ضفاف. ترجمة حليم طوسون، القاهرة ١٩٦٨.

٥ ـ **الجندي (إنعام)**، الشعر والمجتمع (من مجموعة بحوث مهرجان المربد الثاني) بغداد ١٩٧٤.

٦ ـ **درو (إليزابيت)**، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة إبراهيم الشوش، بيروت ١٩٦١.

٧ ـ **راسل (برتراند)**، النظرة العلمية. ترجمة عثمان نويه، القاهرة ١٩٥٦.

٨ ـ **الرافعي (مصطفى صادق)**، أوراق الورد. بيروت ١٩٨٢.

٩ ـ **الرافعي (مصطفى صادق)**، حديث القمر. بيروت ١٩٨٢.

١٠ ـ **رشيد (محمد هاشم)**، ديوان في ظلال السماء. نادي المدينة المنورة الأدبي ١٩٧٧.

١١ ـ **الرفاعي (هاشم)**، ديوان هاشم الرفاعي. جمع وتحقيق محمد حسن بريغش، الرياض ١٩٨٠.

١٢ ـ **سارتر (جان بول)**، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، القاهرة ١٩٧١.

١٣ ـ **ساعي (أحمد بسام)**، حركة الشعر الحديث. دمشق ١٩٧٨.

١٤ ـ **سعيد (علي أحمد «أدونيس»)**، الثابت والمتحول، بيروت ١٩٧٤.

١٥ ـ **الصديق (أحمد محمد)**، ديوان نداء الحق. الدوحة ١٣٩٨ هـ.

١٦ ـ **الضبي (المفضل)**، المفضليات. تحقيق وشرح شاكر وهارون، القاهرة ١٩٦٤.

١٧ ـ **ضيف (شوقي)**، الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي. القاهرة ١٩٦٠.
١٨ ـ **الطنطاوي (علي)**، من حديث النفس. دمشق ١٩٦٠.
١٩ ـ **الطنطاوي (علي)**، هتاف المجد. دمشق ١٩٦٠.
٢٠ ـ **الغزالي (عصام)**، لو نقرأ أحداق الناس. القاهرة ١٩٧٧.
٢١ ـ **فيصل (شكري)**، مناهج الدراسة الأدبية. بيروت ١٩٧٣.
٢٢ ـ **قبَّاني (نزار)**، الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت ١٩٨٠.
٢٣ ـ **قباني (نزار)**، قصتي مع الشعر. بيروت ١٩٧٣.
٢٤ ـ **قطب (سيد)**، خصائص التصور الإسلامي ومقوماته. بيروت والقاهرة ١٩٧٩.
٢٥ ـ **قطب (محمد)، جاهلية القرن العشرين. بيروت والقاهرة ١٩٨٢.**
٢٦ ـ **كرانت (ديمين)**، الواقعية. ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد ١٩٨٠.
٢٧ ـ **لاكريتسكي (في سبيل الواقعية)**. ترجمة د. جميل ناصيف، بغداد ١٩٧٤.
٢٨ ـ **هلال (محمد غنيمي)**، النقد الأدبي الحديث. القاهرة ١٩٧٩.
٢٩ ـ **ولسن (كولن)**، الإنسان وقواه الخفية. ترجمة، بيروت.
٣٠ ـ **ولسن (كولن)**، الشعر والصوفية. ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، بيروت ١٩٧٢.

الدوريّـات

١ ـ مجلة جامعة تشرين. اللاذقية ـ سورية
٢ ـ مجلة حضارة الإسلام. دمشق ـ سورية.
٣ ـ مجلة الدراسات الإسلامية. إسلام آباد ـ باكستان.
٤ ـ مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت ـ لبنان.
٥ ـ مجلة المجتمع. الكويت.
٦ ـ مجلة الوعي الإسلامي. الكويت.
٧ ـ صحيفة الثورة. دمشق ـ سورية.
٨ ـ صحيفة المدينة. جدة ـ السعودية.

المحتويات



رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



دار المنارة
للنشر

جدة : ص. ب: ١٢٥٠ / ٢١٤٣١ هاتف: ٦٦٠٣٢٣٨ - ٦٦٠٣٦٥٢
تلكس : ٤٠٣٠٦٧ عمران أس جي